Deutsche Literatur

Heinrich Laubes dramatische Theorie im Vergleich zu seiner dramatischen Leistung

(Historische Tragödien)

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der hohen Philosophischen Fakultät
der Schlesischen Friedrich-Wilhelm-Universität
zu Breslau

vorgelegt von

Wolfgang Förster

Promotion: 27. Juli 1932

Breslau 1932

Buchdruckerei Th. Buresch, Jauer

Referent: Prof. Dr. Ranke.
Korreferent: Geheimrat Prof. Dr. Siebs.

Examen rigorosum: 25. 2. 31.

Gedruckt mit Genehmigung der Hohen Philosophischen Fakultät
der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau.

Meiner Großmutter

Berta Pachaly

in Dankbarkeit zugeeignet.

Inhaltsangabe.

Literaturverzeichnis . . . . . . VII—IX

A. Heinrich Laube und das „Junge Deutschland“ . 1—2

B. I. Die dramatische Theorie.

a) Entstehen der Grundsätze.

1. Der Einfluß Seydelmanns. . . . 3—5

2. Der Gegensatz zur Theaterkultur der romantischen Zeit . . . . . 5—7

b) Der Stil des neuen Dramas.

1. Der Gehalt . . . . . . 8—16

2. Der Stoff . . . . . . 16—20

3. Die Form . . . . . . 20—27

c) Laubes kritische Stellungnahme zu Lessing, Goethe, Schiller, Tieck wie zu bekannteren dramatischen Dichtern seiner Zeit . . 28—42

d) Drama, Bühne, Publikum . . . 43—44

e) Die Struktur des neuen Dramas

1. Aeußere Struktur . . . . . 45—50

2. Innere Struktur . . . . . 50—54

II. Die dramatische Leistung.

a) Monaldeschi . . . . . . 55—66

b) Struensee . . . . . . 66—77

c) Graf Essex . . . . . . 77—88

d) Montrose . . . . . . 88—96

e) Demetrius . . . . . . 97—103

C. Theorie und Leistung (Zusammenfassung) . . 104—106

Anmerkungen . . . . 108—113

Literaturverzeichnis.

Heinrich Laubes ausgewählte Werke in 10 Bänden, herausg. v. H. H. Houben. Leipzig, o. Jahr.

Heinrich Laubes gesammelte Werke in 50 Bänden, u. Mitw. v. Alb. Hänel, herausg. v H. H. Houben, Leipz. 1909.

Heinrich Laube, Geschichte der deutschen Literatur. Stuttgart 1838/40.

A. von Weilen, Theaterkritiken und dramaturgische Aufsätze von Heinrich Laube. Berlin 1906. (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. Bd. 7 u. 8.)

Die Freikugeln. Ein Unterhaltungsblatt für Literaur, Theater und lokale Novellistik. Breslau 1829.

Aurora. Eine literärische Zeitschrift. Breslau 1829.

Zeitung für die Elegante Welt. Leipzig 1833/34 und Leipzig 1843/44.

Braunschweiger Mitternachtszeitung. Für gebildete Stände. Braunschweig 1836/37.

Leipziger Tageblatt. 1844/46.

Th. Flate. Das Zeitalter der Restauration und der Revolution. 1815/1851. Berlin 1882.

H. von Treitschke. Deutsche Geschichte des 19. Jahrhunderts. 1889. Bd. 4.

Th. Ziegler. Die geistigen und sozialen Strömungen des 19. Jahrhunderts. Berlin 1899.

F. Meinecke. Weltbürgertum und Nationalstaat. München und Berlin 1908.

A. Wahl. Die französische Revolution und das 19. Jahrhundert. In „Zeitschrift für Politik I". 1908.

P. Merker. Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte: Drama.

H. Bulthaupt. Dramaturgie des Schauspiels. III. Leipzig 1902.

G. Witkowski. Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1904.

A. Kerr. Die Welt im Drama. Berlin 1917.

M. Martersteig. Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert. Leipzig 1904.

H. Schlag. Das Drama: Wesen, Theorie und Technik des Dramas. Essen 1917. 2. Auflage.

E. Hirt. Die Formgesetze der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung. Leipzig 1923.

E. Ermatinger. Die Kunstform des Dramas. Leipzig 1925.

R. F. Arnold. Geschichte des deutschen Dramas. München 1925.

K. G. Wendriner. Das romantische Drama. 1909.

O. Walzel. Deutsche Romantik I.
Welt- und Kunstanschauung. Leipzig und Berlin 1923.
Deutsche Romantik II. Die Dichtung. Leipzig und Berlin 1926.

Fr. Strich. Die zweite Generation der Goethezeit. (Romantik) In „Aufriß der deutschen Literaturgeschichte“ von H. A. Korff und W. Linden. Leipzig und Berlin 1930.

L. Wienbarg. Aesthetische Feldzüge, dem Jungen Deutschland gewidmet. Hamburg 1834.

F. Wehl. Das Junge Deutschland. Hamburg 1886.

J. Prölß. Das Junge Deutschland. Stuttgart 1892.

V. Schweizer. L. Wienbarg, als jungdeutscher Aesthet und Kunstkritiker. Diss. phil. Leipzig 1896.

S. Lublinski. Literatur und Gesellschaft im 19. Jahrhundert. III. Das Junge Deutschland. Berlin 1900.

L. Geiger. Das Junge Deutschland und die preußische Zensur. Berlin 1909.

H. Blösch. Das Junge Deutschland in seinen Beziehungen zu Frankreich. Diss. phil. Bern 1903.

G. Brandes. Die Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts. Bd. 4. Das Junge Deutschland. Leipzig 1904. 4. Aufl.

L. Geiger. Das Junge Deutschland, Studien und Mitteilungen. Berlin 1907.

H. H. Houben. Jungdeutscher Sturm und Drang. Leipzig 1907.

W. Linden. Das Zeitalter des Realismus. 1830/1885. In „Aufriß der deutschen Literaturgesch.“ von H. A. Korff und W. Linden. Leipzig 1930.

F. Broßwitz. Heinrich Laube als Dramatiker. Breslau 1906.

O. Welten. Heinrich Laube als dramatischer Dichter und Dramaturg. Sonntagsbeilage der „Vossischen Zeitung“. 1881. Nr. 35.

P. Przygodda. Heinrich Laubes literarische Frühzeit. Diss. phil. Berlin 1910.

W. Lange. Heinrich Laubes Aufstieg. 1923.

R. Junack. Heinrich Laubes Entwicklung zum Reformator des deutschen Theaters. Diss. phil. Erlangen. 1922.

M. Moormann. Die Bühnentechnik Heinrich Laubes. Leipzig 1917. In „Theatergeschichtliche Forschungen“. Bd. 30.

G. Altmann. Heinrich Laubes Prinzip der Theaterleitung. Diss. phil. Jena 1908.

H. Andree. Heinrich Laube als jungdeutscher Journalist. Diss. phil. Tübingen 1923 (Maschinenschrift).

K. Nolle. Heinrich Laube als sozialer und politischer Schriftsteller. Diss. phil. Münster 1912.

P. Weiglin. Gutzkows und Laubes Literaturdramen. Diss. phil. Berlin 1910.
Der Schluß dieser Arbeit in „Palestra“ Nr. 103, Berlin 1910.

A. von Weilen. Laube und Shakespeare. Berlin 1907. In „Shakespeare-Jahrbuch“ XVIII. S. 98ff.

G. Färber. Heinrich Laubes persönliche literarische und dramatische Beziehungen zu Franz Grillparzer. Diss. phil. Prag 1924. (Maschinen-

schrift) (Im Auszug im Jahrbuch der philosophischen Fakultät der deutschen Universität in Prag. 1925.)

Briefe von Heinrich Laube an Friedrich Hebbel. In „Neue Hebbel-Dokumente." Herausg. von Dietrich Kralik und Fritz Lämmermayer. Berlin und Leipzig 1913.

Fritz Stiffer. Heinrich Laubes „Monaldeschi". Marburg 1927. Diss. phil.

R. Maydorn. Laubes Graf Essex als Schülerlektüre in „Zeitschrift für den deutschen Unterricht". Nr. 14. Leipzig 1900.

R. Schiedermair. „Graf von Essex" in der Literatur. Diss. phil. München 1908.

A. Schneider. Aelt. Essexdramen „Laubes Essex" Beil. z. 46. Jahresberichte der Staats-Ober-Realschulen im 4. Bez. Wiens. Wien 1901.

H. Kleene. W. Meinholds „Bernsteinhexe" und ihre dramatischen Bearbeitungen. Diss. phil. Münster 1912.
(Laubes „Bernsteinhexe" S. 37—74.)

R. Stritzko. Heinrich Laube und die französischen Theaterstücke. In „Oesterreichische Rundschau". Bd. 45, S. 226/31. Wien und Leipzig 1915.

E. Kretzer. Eugène Scribes Einfluß auf Heinrich Laubes Dramatik. Diss. phil. Göttingen. (Maschinenschrift.)

Eugène Scribe. Lustspiele (in „Reclams Universal-Bibliothek).

M. Kaufmann. Zur Technik der Komödien von Eugène Scribe. Bonn. Diss. phil. Hamburg 1911.

Victor Hugo. Oeuvres. Paris 1905. Edité par la librairie Ollendorf.

Victor Hugo's sämtliche Werke (Deutsche Uebersetzung) Frankfurt a. M. 1835.

A. Dumas (Père) „Christine" 1830. In „théatre complet" Paris 1906.

K. Gutzkow. Gesammelte Werke. Jena 1872/1876. In 12 Bänden.

Schiller. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, herausg. v. Otto Günter und Georg Witkowski. Leipzig 1910.

Hebbel. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe von R. M. Werner. 1901—1903.

A.

Heinrich Laube und das „Junge Deutschland".

Am Beginn des 19. Jahrhunderts vollzog sich eine ungeheuere Kulturkrise. Ein Zeitalter, in dem das Aesthetische, Dichterische und Religiöse den Vorrang hatte, zerbrach und wurde durch eine Zeit abgelöst, die vor großen irdischen Aufgaben des politischen und wirtschaftlichen Lebens stand. Das metaphysische Weltbild der Romantik wurde durch das mechanische des 19. Jahrhunderts verdrängt. Den Anstoß dazu gaben die Fortschritte der Technik und Wissenschaften. Besonders die Naturwissenschaften lenkten auf dem Wege der Analyse und Induktion zu einer neuen Weltbetrachtung hin, die die Welt als einzige Realität begreift. Die exakte Forschung drang auch in die Geisteswissenschaften und löste eine Philosophie ab, die aus der Intuition große universale Systeme aufbaute. Mit dem Zusammenbruch der transzendentalen idealistischen Philosophie erfolgte der Zusammenbruch des religiösen Glaubens. Wie in den Naturwissenschaften kam auch im politischen Denken der erste Anstoß zur Umgestaltung von Frankreich. Die französische Revolution erschütterte grundlegend das absolutistische Staatsprinzip. In ihr kündeten sich ferner die sozialen Fragen des 19. Jahrhunderts an.

Auch die Dichtung wurde von den Fragen der neuen Zeit erfaßt. In der deutschen Literatur waren es die Schriftsteller des „Jungen Deutschland", die bewußt den neuen Zeitgeist in die Poesie übernahmen. Während die romantische Dichtung in einer poetischen Welt über der Wirklichkeit lebte, führten sie die Wirklichkeit der Dichtung als Stoff wieder zu. Dies ist ihre geistesgeschichtliche Bedeutung. Die jungdeutschen Schriftsteller kämpften für die Aenderung und Besserung der politischen und sozialen Verhältnisse. Sie kamen zumeist von der Politik und Journalistik zur Poesie. Durch die strenge Zensur, die in der Reaktionsperiode Deutschlands nach den Befreiungskriegen auf der Presse lastete, waren sie gehindert, ihre Fortschrittsgedanken offen darzulegen. Daher suchten sie sie in verdeckter Form anzubringen. In poetischem Gewande, in der ästhetischen Kritik, in der Unterhaltungsliteratur und später auch im Drama schmuggelten sie Freiheitsgedanken ein. Sie kämpften für die schrankenlose Freiheit des Individuums und glaubten, daß mit der Beseitigung alles Konventionellen auch das Glück aller Individuen gegeben sei. Sie forderten die

Emanzipation des Fleisches, die Emanzipation des Bürgers, „seine politische und wirtschaftliche Freiheit“. Sie kämpften für einen demokratischen Staat mit parlamentarischer Verfassung. Sie kämpften für die Emanzipation der Frau, ihre Selbständigkeit und Anteilnahme am öffentlichen Leben. Ihre Kampfparolen stammten also zum größten Teil aus der französischen Revolution. Das Entstehen einer politischen Literatur bedeutete für die Dichtung, daß zunächst das Künstlerische in den Hintergrund gedrängt wurde. Politische Gesinnung galt in der eigentlichen Sturm- und Drangzeit der jungdeutschen Bewegung mehr als künstlerische Gestalt. Die Poesie wurde zur Dienerin der Lebensreform. Erst später wandten sich die Vertreter des „Jungen Deutschland“ mehr und mehr auch der künstlerischen Form der Dichtung zu. Sie forderten entsprechend dem aktuellen Gehalt einen künstlerischen Realismus, wie dieser sich in der damaligen Reiseliteratur von selbst bildete. Kernstücke der jungdeutschen Aesthetik sind „Wienbargs ästhetische Feldzüge“. Neben dem Betonen des Individuellen und Charakteristischen forderte Wienbarg die „realistische und psychologische Darstellung“. Dies sind Kunstprinzipien, die wir auch in Laubes dramatischer Theorie finden.

Von den jungdeutschen Dichtern wandten sich Gutzkow und Laube im Jahre 1840 dem Theater zu. In der dramatischen Poesie erblickten sie eine neue Möglichkeit, im geistigen Leben der Gegenwart mit ihren Ideen zu wirken. Auch hier führten sie Reformen durch und schufen ein Drama, das ebenso den Anforderungen der modernen Zeit, wie festen Bühnengesetzen entsprach.

Ich werde im Folgenden Laubes theoretisch-dramatische Grundsätze, die aus der geistigen Einstellung des „Jungen Deutschlands“ erwachsen, aufzeigen. Obwohl Laubes literarische Tätigkeit bis in die 90er Jahre des Jahrhunderts reicht, muß man ihn zum „Jungen Deutschland“ zählen; denn in ihm hat er seine geistige Heimat.

B. I.

Die dramatische Theorie.

a) Entstehen der Grundsätze.

1. Der Einfluß Seydelmanns.

Von entscheidender Bedeutung für Heinrich Laubes dramatische Theorie ist das Auftreten des deutschen Schauspielers Karl Seydelmann gewesen. Noch bevor Laube selbst Dramen schrieb, hatte er das Erlebnis der Seydelmannschen Kunst. Die ganze Neuorientierung des Dramas nach dem Realistischen hin, wie wir sie im Folgenden in der Theorie Laubes aufweisen werden, hat durch Seydelmann einen entscheidenden Anstoß erfahren. Das Verhältnis Laube-Seydelmann ist ein gutes Beispiel dafür, wie sich Dichtkunst und Schauspielkunst wechselseitig beeinflussen, und daß dabei der Schauspieler dem Dichter vorauseilen kann.

Zum ersten Male sah Heinrich Laube Seydelmann im Jahre 1829, als er in Breslau in der Rolle des Carlos im „Clavigo" gastierte. Mit begeisterten Worten feiert Laube den großen Schauspieler und sagt:

> „Endlich einer, wo der so oft ausgesprochene Wunsch, der Schauspieler solle das Leben vorführen, Hand in Hand mit der Natur wandeln, so schön hypostasiert vor unsere Blicke trat. So muß der Konservationston sein, so die Rede steigen und fallen." [1])

Im selben Sinne lobt der Theaterkritiker den Schauspieler, als er ihn in der Rolle des Shylock sieht. [2]) Noch deutlicher spricht er 1833 über Seydelmann:

> „Die innere riesenmäßige Gewalt seines Wortes, die einfache überwältigende Wahrheit des Gedankens, beide sind Seydelmanns siegreiche Waffe." [3])

In den „Modernen Charakteristiken", die 1835 erschienen sind, stellt Laube in einem längeren Aufsatz [4]) Seydelmann den anderen deutschen Schauspielern gegenüber und bezeichnet ihn als den „Herrn des Wortes und des Gedankens". [5]) Er erklärt, daß „Seydelmann ein Punkt historischer Wichtigkeit in der Entwicklung des deutschen Schauspieles sei" [6]) und vergleicht seine Aufgabe mit der Lessings, „der auch gegenüber dem Schwulst, der Uebertreibung Einfachheit, Klarheit geltend gemacht habe." [7]) Er äußert:

> „Damit wäre auch zugleich Seydelmann die wichtige Position in unserer Theaterwelt angewiesen, die Komödianten mit ihrem

Klingklang von den Brettern zu vertreiben, der Szenen- und Effektspielerei ein Ende zu machen, und auf Kern, Geist und Wahrheit zurückzuführen.“ [7])

Klar und deutlich wird, wie stark Laube empfand, daß die Schauspielkunst Seydelmanns für die Zukunft bedeutsam war, wenn wir 1840 lesen:

„Im Gegenteil, wir waren ins Herz getroffen durch das einfache klare überzeugende Spiel dieses Mannes, durch die Macht seines Wortes. „Seines“ Wortes! Dies war es, dies Wort war das Schwert, ein protestantisches Schwert, gegen unsere in Nebeln sich ballende Romantik.“ [8])

Und an derselben Stelle bezeugt uns Laube selbst, daß ihm durch die realistische Darstellungskunst Seydelmanns erst die Wirkungsmöglichkeit des Theaters und Dramas im gegenwärtigen Leben aufgegangen sei:

„Wenn ich jetzt zurückblicke, so erkenne ich deutlich, daß die Erscheinung dieses Mannes von größtem Einflusse auf mich gewesen ist. Mochte ich auch nicht auseinandersetzen können, was alles von moderner Macht wirksam sei in dem treffenden Wort dieses Künstlers, ich empfand doch bis zum Schmerze, daß mir bis dahin das wirklich lebendige Moment des Dramas verschlossen geblieben sei.“ [8])

Fügen wir diesem Selbstzeugnis ein noch deutlicheres aus dem Jahre 1843 hinzu. Zurückkommend auf Seydelmanns Gastspiel in Breslau sagt Laube:

„Er wirkte damals mit seinem Carlos im „Clavigo“ dergestalt auf uns, daß diese Darstellung für viele ein unvergeßlicher Eindruck, **für mich bestimmt ein Wendepunkt** im Geistesleben wurde. Ich kann sagen, daß mich Seydelmann durch diese Rolle und durch den wohlwollenden Umgang, welchen er den jungen Literäten gestattete, von **dem nebligen Idealismus der vorherrschenden Richtung** befreite.“ [9])

Seydelmanns realistische Kunst, in welcher Klarheit, richtige Gruppierung der Worte nach Laube die Hauptsache war, [10]) war einem realistischen Drama, das in natürlicher Wahrheit das Leben der Gegenwart gestaltete, vorausgegangen. 1843 schreibt Laube:

„Unsere besten Charakter-Schauspieler, Leute wie Seydelmann, Döring und dem Vernehmen nach Grunert, sind darin unseren Dichtern und unserm Publikum vorausgeeilt.“ [11])

Neben der realistischen Darstellung ist die stark rationale Art in der Schauspielkunst Seydelmanns bemerkenswert. Wie andere Kritiker hervorheben, [12]) war er ein Künstler, der nichts Hinreißendes, nichts Unmittelbares hatte, sondern seine Rollen fein berechnete und durchdachte. Das geistige Element war seine Stärke. Auch hierin kam Seydelmanns Kunst Laubes Empfinden entgegen. Das Drama der

Gegenwart sollte Auseinandersetzung mit geistigen Fragen sein. Trotzdem erkannte auch Laube Seydelmanns Grenzen als Schauspieler, wenn er 1872 schreibt:

„Er war ein ganz moderner Realist, und zwar in einem mäßigen Kreise. Geistige Kraft mußte die Hauptsache bleiben für seine Gestalten". [13])

Noch im hohen Alter von 66 Jahren bekennt Laube:

„Seydelmann ist besonders einflußreich gewesen auf die junge Schriftstellerwelt, welche durch ihn mit Staunen erkannte, daß von der Bühne herab das nüchterne Wort eine große Macht ausübe, das unmittelbar treffende Wort." [13])

Damit ist erwiesen, wie groß der Einfluß Seydelmanns auf Laube gewesen ist, der nun theoretisch ein Drama forderte, das in Form und Inhalt dem wirklichen Leben angemessen sein sollte.

2. Der Gegensatz zur Theaterkultur der romantischen Zeit.

Die theoretischen Ansichten Laubes sind nicht in einer großen dramaturgischen Schrift festgelegt, sondern an den verschiedensten Stellen, in Zeitschriften, die Laube herausgab, in den Vorreden zu seinen Dramen, in Theaterkritiken, in größeren und kleineren dramaturgischen Schriften und Charakteristiken zu finden. Es mußten also die theoretischen Aeußerungen oder kritischen Bemerkungen Laubes, die auf denselben Punkt zielen, zusammengefaßt werden, um ein theoretisch-dramatisches System Laubes aufzustellen.

War es nach den Ausführungen des voraufgehenden Abschnittes Seydelmanns Kunst, die Laube die Richtung zu neuen dramatischen Grundsätzen wies, so darf nicht außer acht gelassen werden, daß seine theoretische Einstellung aus dem Gegensatz zur Theaterkultur der Zeit erwachsen ist. Der gemeinsame Grundzug des Theaters der Reaktionsperiode war der Abstand, den es von allem realen Leben hatte. Es ist darum verständlich, daß Laube den Zwiespalt zwischen Theaterkultur und wirklichem Leben der Zeit schmerzlich empfand. Schon 1832 sagt er:

„Warum ergreift nun die Bühne, die so viel lebendige Elemente vor den anderen Künsten voraus hat, warum ergreift sie nicht das Wenige, was bereits gewonnen ist, und gestaltet es zu stolzen Begriffen, warum taumelt sie noch immer in verstorbenen Zeiten und Räumen herum?" [14])

Und in der „Zeitung für die Elegante Welt" 1833 weist er den empfundenen Zwiespalt noch deutlicher auf:

„Die Geschichte mit ihren dröhnenden Waffen, ihren Feuerausbrüchen, ihren erschütternden Erdbeben, ist seit langer Zeit viel

umgänglicher geworden, statt früher mit 10 spricht sie seit geraumer Weile mit 1000, die Geschichte ist ferner seit mehr denn 40 Jahren munter, lustig wie ein Roß geworden, sie ist zersprungen, daß der Erdboden bebte, alle ihre neuen Bekannten nahmen den größten Anteil daran, ihr Gemüt, ihr Geist war lebendig, oft ganz und gar damit beschäftigt. Nun gingen diese Leute ins Theater und sahen die Stückchen Winkelrührung, diese kleinen Schritt- und Minutenverhältnisse, während ihr Inneres voll war von Länder- und Jahrhundertdingen." — — — —

„Unter der Zeit hat man Schnell-Posten, Eisenbahnen, Dampfschiffe erfunden, die Menschen reisen schneller als die Phantasie eines deutschen Dichters aus der sogenannten Morgenröte, sie sehen unendlich viel, es überrascht sie wenigstens nichts leicht mehr, und Ueberraschung unterhält am besten; sie haben gestählte Nerven, einige Ohnmachten tun ihnen nichts mehr – können wir wirklich das ganze alte Theater mit seiner matt gewordenen Limonade noch brauchen?" [15])

In diesen Worten Laubes, die aus der Sturm- und Drangzeit des „Jungen Deutschland" geboren sind, sehen wir das starke neue Zeitgefühl widerspiegeln, das sich von einem Theater abwendet, das keinen Raum hat für das Leben der Zeit. Die Aktualität des Theaters forderte Laube noch im Alter. So klagt der Zweiundsechzigjährige in seiner dramaturgischen Schrift „Das Burgtheater" über die strengen Zensurverhältnisse der Hofbühnen und schreibt mit Ironie:

„Solch ein Stück erschien zu unmittelbar. Nur nichts direkt aussprechen auf der Szene, was politisch oder auch nur sonst wie treffen könnte. Selbst nicht patriotisch. Das hat seine Konsequenzen. Dazu ist die Bühne überhaupt nicht da, am wenigsten die Hofbühne. Nur nichts Direktes! Diese Rücksichten, der bare Gegensatz zum Zweck eines ersten Theaters, waren tief eingewurzelt. Es war und ist ein Standpunkt der abonnierten Logen, welche nach Tische um Gotteswillen nicht erinnert sein wollen an etwas Wirkliches. Das ist ja auch keine Poesie! Die Poesie war eine verschleierte Prinzessin geworden aus fernen, fernen Zeiten und fernen, fernen Landen." [16])

Scharf urteilt Laube über die Romantik und die romantische Schule und stellt die dramatische Theorie des „Jungen Deutschland" bewußt in den Gegensatz zur romantischen. In den „Modernen Charakteristiken", die 1835 erschienen sind, nennt Laube die Romantik „einen schönen künstlichen Automaten, der sein Interesse an der hellen, modernen Sonne verlor". [17]) Und 1840 spricht er in seiner Literaturgeschichte von der „romantischen Dichtungsweihe, welche allen Ausgang von der Erde, von der Wirklichkeit überflog". [18]) In der

Vorrede zu seinem Lustspiel „Gottsched und Gellert“ 1845 macht er sich über die romantische Schule lustig. Er schreibt:

„Kurios ging das her! Was ihnen nur in der Schule vorkam aus Indien oder aus China, aus Griechenland oder aus Spanien, daraus machten sie ein Theaterstück, und wenn's nicht recht zusammengehen wollte, so ließen sie Musik dazu spielen, und da ging's zusammen.“ [19])

Ganz klar ist Laubes ablehnende Stellung, wenn er 1868 schreibt:

„Die Romantik, als Reaktion“ — gegen Schiller und Goethe meint Laube — „zur Welt gebracht, war nie ganz gesund und hatte von Hause aus sehr viel künstlich Gemachtes in ihrem Inneren, künstliche Religiosität, künstlichen Natursinn, künstliche Liebe. Wer kennt sie denn jetzt noch, die Produktionen, welche in unserer Jugendzeit für Ideale galten; wer kennt und liest noch Tiecks „Genoveva“ und „Kaiser Oktavianus“, und Arnims „Gräfin Dolores“ und Brentanos „Gründung Prags“!“ [20])

Er spricht in diesem Abschnitt dann weiter von dem poetischen Kanon, den die romantische Schule aufgestellt habe, und sagt:

„Dieser Kanon ist eigentlich erst durch das „Junge Deutschland“ angegriffen worden, allerdings ungleich und oft ungenügend; aber der Angriff war doch soweit wirksam, daß die Autorität der blauen Romantik erschüttert wurde, und daß sich neue Grundsätze anbahnen konnten, welche neuerdings realistisch genannt werden.“ [20])

b) Der Stil des neuen Dramas.

1. Der Gehalt.

Ich wende mich nun zu der theoretischen Forderung Laubes, das moderne Drama müsse das aktuelle geistige Leben der Zeit zum Gehalt haben. 1832 schreibt er über das Institut „Theater“:

> „Soll es wirklich nur eine Abendunterhaltung sein, soll es wirklich nur „amüsieren“, wie irgend ein anderes Spektakel? Soll sie (die Bühne) ein Moral-Institut sein und Kanzel und Predigt ersetzen? Eigentlich gewiß keines von beiden; denn sie ist eine Kunstanstalt, am ersten aber das zweite. Nur ist dann von einer Moral im modernen Sinn die Rede, von einer staatsbürgerlichen, politischen. Bei den Griechen war sie ein Ausdruck der Oeffentlichkeit, der Nation, des Staates, denn die Götter selbst waren eine Staatsbehörde. Je mehr wir zu jener natürlichen Staatsverfassung zurückkehren, desto mehr sollen wir auch unsere Bühne dahin bringen, und da sie bei uns noch meist der einzige Ort ist, wo ein öffentliches Verfahren zu finden ist, bestehe es auch im Abstimmen über Lob und Tadel, so sollen wir sie zum reinen, wahren, richtigen Ausdruck der Oeffentlichkeit machen. Die Bühne sei der Telegraph unseres Volkslebens, sie eile der langsamen Fahrpost unserer bürgerlichen Freiwerdung voraus.“ [21])

Laube forderte also, daß das Theater als Ausdruck der Oeffentlichkeit im öffentlichen Leben wirken und bilden solle. Er erklärt in dieser frühen Aeußerung vom Jahre 1832 sogar, daß das Theater im Sinne des politischen Fortschritts Partei ergreifen müsse. Er wies damit der Bühne eine Aufgabe zu, die im allgemeinen der Presse obliegt. In dieser Hinsicht stellte sich Laubes dramatische Theorie in den Kreis jungdeutscher Literatur überhaupt, die in ihren Anfängen ganz im Dienst der Aenderung und Besserung der politischen und sozialen Verhältnisse wirkte. Von dieser Grundforderung Laubes aus sind seine weiteren Aeußerungen, seine Stellung zur Schauspielkunst und seine Forderungen an den Dramatiker zu begreifen. So schreibt er 1832:

> „Zudem ist das Theater ein öffentliches Organ, durch welches mit Tausenden gesprochen wird, es ist ein gesellschaftliches Bedürfnis. Die Schauspielkunst ist keine starre unveränderliche Figur, sie ist das wechselnde Spiegelbild auf der Meeresfläche der Zeit.“ [22])

Ein wirksames Schauspiel konnte nach Laube nur dann aufblühen, wenn man ihm gestattete, lebendige Gedanken der Zeit auszudrücken. [23]) Darum verlangt Laube vom Dramatiker Darstellung der unmittelbaren Gegenwart, Darstellung von naheliegenden Interessen der Gegenwart. [24]) Das Schauspiel soll, so sagt Laube 1846, ein Spiegelbild der Zeit sein, es muß daher immer schöpferisch bleiben, wenn es fruchtbar sein soll. [25]) In den Briefen über das deutsche Theater schreibt er, daß das Theater „Jahrzehnte von dem Irrtum beherrscht gewesen sei, die lebendigste Kunst des wiedergeborenen Lebens, die dramatische, von dem bewegenden Hauche des Zeitalters auszuschließen." [26]) Heinrich Laube hat noch im hohen Alter den aktuellen Gehalt des Dramas gefordert, [27]) wenn auch seine späteren Aeußerungen verglichen mit denen der Jugendzeit blaß erscheinen. Nicht mehr finden wir direkt ausgesprochen, daß das Theater Partei nehmen solle. Es wird nur indirekt angedeutet, daß der Zeitgeist im Theater den genügenden Raum behalten müsse. Wir müssen uns dabei vergegenwärtigen, daß aus dem jungdeutschen Radikalisten, der von Regierung und Behörden verfolgt wurde, ein angesehener, in der Theaterwelt beinahe diktatorisch geschätzter Theaterdirektor geworden war. In der dramaturgischen Schrift „Das Burgtheater" 1868 schreibt er:

> „Ein inhaltsreiches Thema des laufenden Tages frischweg in leidlicher Fassung auf die Bühne zu bringen, das war lange Zeit nur Sache der Franzosen. Jetzt sind wir auch darauf gekommen." [28])

Noch viele weitere Aeußerungen Laubes könnte ich anführen, die immer wieder betonen, daß ein Theaterstück das gegenwärtige Leben darstellen müsse, dort wo es geistige Bedeutung hat. [29]) [30]). Der Geist der Zeit müsse im Theater mitsprechen, andernfalls sinke es zum äußerlichen Unterhaltungsort herab. [31]) Noch in seiner letzten dramaturgischen Schrift „Das Wiener Stadttheater", im Alter von 69 Jahren, schreibt Laube, daß er immer diejenigen Dramen bevorzuge, die sich mit Menschen und Ideen des Zeitgeistes beschäftigen.

> „Ein verständlich Spiegelbild für alle diejenigen, welche sich ihres Lebens bewußt werden wollen, ein solches Spiegelbild soll in erster Linie das Schauspiel sein." [32])

Es erhebt sich die Frage „Welcher Art war nach Laubes Meinung der geistige Gehalt der Gegenwart, den er für geeignet hielt, auf dem Theater seiner Zeit dargestellt zu werden?"

Zu Laubes Zeit bewegten die politischen und in Verbindung mit ihnen die gesellschaftlichen Fragen die Allgemeinheit am stärksten. Wenn auch eine Erörterung dieser aktuellen Fragen eine zeitlang durch den reaktionären Obrigkeitsstaat mehr oder weniger unterdrückt wurde, traten sie doch mit der Richtung des „Jungen

Deutschlands" in den Mittelpunkt des lebendigen Interesses. Laube, der als junger Student Mitglied der politisch radikal-liberalen, aber patriotischen Burschenschaft „Germania" war, hatte selbst seine Schriftstellertätigkeit mit politischen Büchern begonnen. Den engen Zusammenhang zwischen der Literatur und den Fragen des Staates bezeugt er, wenn er schreibt:

> „Die schöne Literatur hat in den letzten Jahren erstaunlich viel mit dem Staate zu tun gehabt: das „Junge Deutschland" wollte den Staat neu gebären durch poetische Schöpfungen und die Poesie neu gestalten durch Staatsgeburten." [33])

Darum fordert Laube, daß auf der Bühne, dem Forum der öffentlichen Meinung, Fragen der ganzen Nation, des politischen Lebens, des Staatslebens, der Gesellschaft und der Religion erörtert werden sollten. 1833 schreibt er:

> „Ich glaube nicht, daß Deutschlands Theater groß und bedeutend auftreten werde, solange wir nicht große nationale Interessen auf die Bühne bringen und die Allgemeinheit zur Teilnahme an ihr zwingen können."

Laube glaubte, daß die Bühne geradezu eine gesetzgeberische und politische Macht im Leben der Nation ausüben könne. Er schreibt 1843:

> „Unbegreiflicherweise hat diejenige Hauptstadt, welche die Zukunft Deutschlands vorzugsweise in Anspruch nimmt, das wirksamste Mittel gesetzgeberischen Einflusses, die Nationalbühne, sich entschlüpfen lassen, und von der furchtbaren politischen Macht, welche im Besitze der ersten Nationalbühne ruht, ist gar nicht mehr die Rede. Es scheint unglaublich! Keine Kunst wirkt so unmittelbar, so populär, so stark, so rasch, so nachhaltig auf eine Nation als die dramatische! Sie ist das mächtigste Heer in Kriegs- und Friedenszeiten, ja der Gedanke liegt ganz nahe, daß durch eine schöpferische Bühne die ungeheure Macht der Presse ein doppeltes Gewicht oder ein Gegengewicht erhalten, daß Geschichte und Leben eines Staates durch wirksame Verherrlichung von der Bühne herab zum Nationalsinn erhoben werden kann." [34])

Die Frage eines deutschen Einheitsstaates stand in damaliger Zeit im Brennpunkt der politischen Erörterungen. Deswegen beklagt Laube, da er in dieser Frage für die Vormachtstellung Preußen eintrat, den Verfall des Berliner Hoftheaters, das zu einer „Bühne zweiten Ranges herabgesunken sei", [34]) während es „**die** Nationalbühne Deutschlands" hätte sein können.

Gegenstand dramatischer Behandlung konnte also die Geschichte* oder das Leben des Staates sein. Das Gebiet der nationa-

*) In einem späteren Abschnitt werde ich aufzeigen, daß Laube hierbei vom Dramatiker verlangte, den historischen Stoff mit aktuellen Zeitideen zu erfüllen.

len Geschichte selbst schränkte Laube jedoch ein. Er hielt diese erst von der Reformation ab noch von Interesse für die Gegenwart. Er schreibt:

„Freilich ist unser größtes Leid, daß unsere prachtvolle Kaisergeschichte außerhalb unseres lebendigen Nationalinteresses liegt, soweit sie prachtvoll und groß ist! Freilich ist dies das große Unglück für unser Nationaldrama! Aber es ist doch leider so. Lebendige Erinnerung für uns datiert ja leider erst von der großen Spaltung, welche Reformation heißt.“ [35])

Laube forderte im Nationalinteresse vom dramatischen Dichter, vaterländische Stoffe zu wählen, die in der Erinnerung der Nation lebendig waren. Daher beklagt er sich darüber, daß der Dramatiker nicht die Gestalten regierender Familien auf die Bühne bringen dürfe und sagt:

„Man will offenbar unserem Anteil eine ganz andere Richtung geben, man will die regierenden Familien ausgeschlossen sehen von dem mächtigen Kultus einer Kunst, welche so lebendig eindringt in alle Klassen. Man will uns bürgerlich haben um jeden Preis. Wer verliert dabei? Die Nation, welche sich bilden will.“ [36])

Und an anderer Stelle sagt Laube:

„Die Landesgeschichte von der darstellenden Kunst ausschließen, heißt Land und Geschichte und Kunst beeinträchtigen.“ [37])

Politische und nationale Fragen der eigenen Zeit konnten auch gut in einem historischen Stück ausgesprochen werden, wenn man das Historische als Kleid und nicht als eigentliches Wesen des Dramas auffaßte. Daß Laube dies beabsichtigte, sehen wir daraus, daß er in der Einleitung zu seinem Drama „Prinz Friedrich“ schreibt:

„Ideale Grundsätze des „Prinzen“ Friedrich konnten im zweiten Stück eine läuternde und umgestaltende Probe bestehen, und die Fragen des deutschen Nationalstaates konnten sich lebhaft geltend machen.“ [38])

Oder daß er noch 1867 in der Einleitung zum „Statthalter von Bengalen“ sagt:

„Ich sammelte mich also nach Kräften für den angefangenen „Statthalter“, dessen Thema ja Gelegenheit bot, politischen Aerger in objektive Rede zu fassen.“ [39])

Weiterhin wünschte Laube, daß neben Fragen der politischen und nationalen Gegenwart im Drama der Zeit auch Fragen der Gesellschaft, soziale Zeitprobleme erörtert würden. Nach den Befreiungskriegen war das Kastenwesen im deutschen Vaterlande stärker geworden als zuvor. Wieder gab es Stände, die sich absonderten. Besonders der Adel war in seine alten politischen und sozialen Vorrechte eingesetzt worden. Laube bekämpfte in seiner demokratischen Gesinnung einen solchen Gesellschaftszustand. So schreibt er 1833:

„Die Schauspieler, die Juden haben alle einen gemeinsamen Feind, das ist der Adel, das ist jeder bevorzugte oder jeder sich absondernde Stand; er schlägt verletzend mit seinem Maßstabe in jedes gesellige Verhältnis, sein Interesse ist es, jede äußere Schranke aufrecht zu erhalten, damit nicht der Strom, Edles und Unedles vermischend, hereinbreche über die Menschheit. Der Liberalismus ringt nach einer völligen Umgestaltung, nicht nur des höheren gesellschaftlichen Lebens, des Staates, sondern auch des darin eingeschachtelten geselligen.“ [40])

Laube glaubte, daß mit dem „Jungen Deutschland“ das Zeitalter der intelligenten, der gebildeten Gesellschaft beginnen werde. Er will keineswegs den Besitz abschaffen, aber er ist überzeugt, daß die „Besitzenden nicht mehr die Gesetze für die Gesellschaft geben werden.“ [40]) Das gesamte „Junge Deutschland“ kämpfte neben der politischen um die gesellschaftliche Reform. Der politischen Emanzipationsbewegung ging die gesellschaftliche (Emanzipation des dritten Standes und Emanzipation der Frau) zur Seite. Daher forderte Laube Gesellschaftskritik im Drama. Er schreibt:

„Ein Held, der sich den Kopf an den dicht aneinander hingehenden Schranken der Gesellschaft einrennt, ohne diese Schranken im mindesten zu erschüttern, ist ein Schwachkopf.“ [40])

Oder an anderer Stelle:

„Schmiedet aber der Dichter seinen Helden in die willkürlichen Fesseln einer Gesellschaftsansicht, die ja wie hier z. B. die menschheitlichen Interesse auf das äußerste verletzen kann, so senkt er seinem Kinde den Keim des frühen Todes in die Brust.“ [41])

1843 nennt Laube das Theater eine Bildungsanstalt für gesellschaftliche Erhebung“. [42])

In Deutschland fand Laube kein Drama vor, das an den Gesellschaftszuständen der Zeit Kritik übte. Um so mehr blickte er nach Frankreich, wo auf dem Théatre français soziale Stücke gespielt wurden. Unter anderen französischen Dramatikern war es besonders Eugène Scribe, auf den Laube immer wieder aufmerksam machte. Das Drama Scribes ist für die Betrachtung in diesem Abschnitt nur insofern von Interesse, als es sich um seinen gesellschaftskritischen Gehalt handelt. Die Technik Scribes und ihr Einfluß auf Laubes Theorie wird später behandelt. Scribes Stücke entsprachen in ihrem Gehalt der Gesinnung Laubes, und schon darum führte er sie als Theaterleiter so oft in seinem Repertoire. Er schreibt z. B. über „Les doigts de fée“ von Scribe:

„Das Stück behandelt sehr dreist eine soziale Frage: Was sollen die hochgeborenen Mädchen tun, wenn sie nicht reich genug sind und keinen Gatten finden in der Welt? Sie sollen arbeiten.“ — —

„Das zu antworten hatte Scribe die Dreistigkeit.“ [43])

Und an anderer Stelle schreibt er über dieses Scribesche Lustspiel:

> „Der Grundgedanke dieser Feenhände war auch für Frankreich ein Wagstück: die Frauenarbeit auch in die höheren Stände einzuführen.“ [44])

Laube hielt alle Stücke, die ein soziales Thema erörterten, für einen großen Gewinn des Theaters.

> „Soziale Lustspiele sind ein wahrer Schatz für die Bühne; denn sie führen ins organische Leben des Publikums.“ [45]) schreibt er.

Daher pries er alle die dramatischen Dichter seiner Zeit, die Gesellschaftsschwierigkeiten der Gegenwart dramatisch darzustellen versuchten. Er lobt z. B. ein Drama von Collins „Die neue Magdalene“, weil es einen edlen Menschen gegen Standesvorurteile stellt. [46]) Er hält das Thema eines französischen Stückes von Feuillet „La belle au bois dormant“ geeignet für das deutsche Theater, weil es „den Kampf der industriellen, modernen Bürgerwelt mit dem verstockten alten Adel bringt“. [47]) Bezeichnend ist die Einschränkung, die Laube bei seiner Forderung, Gesellschaftsfragen der Zeit im Drama zu erörtern, macht. Wandlungen des Lebens, soziale Reformen, die nicht im wirklichen Leben schon eine gewisse Klärung durchgemacht hatten, sondern eben erst im Werden begriffen waren, wollte er ausgeschlossen sehen. Der Theaterleiter wäre hier des Beifalls des Publikums nicht sicher gewesen. Er verwirft darum Proletarierstücke und schreibt im „Leipziger Tageblatt“ 1846:

> „Im allgemeinen ist für die dramatische Kunst wenig Heil zu erwarten von dieser forcierten Hinwendung zu Handwerkern und Proletariern, welche so redselig von den Zeitungen empfohlen wird. Die neuen gesellschaftlichen Fragen sind an sich äußerst schwer für die Kunst zu verwenden; denn die Kunst hat es nicht mit der Spekulation zu tun, sondern mit Formen, welche bereits gefestigt sind. Sie interessiert nicht durch Möglichkeiten, sondern durch wirksame Zusammenstellung dessen, was im allgemeinen Bewußtsein schon bis auf einen gewissen Grad anerkannt ist. Der Proletarier z. B., dieser moderne Begriff von stoßweise kommender Armut, ein ganz anderer Begriff von Armut, als der Dichter bisher gekannt hat; die Proletarier sind obenhin noch keineswegs zum Thema eines Dramas zu machen.“ [48])

Und noch im Jahre 1868 schreibt Laube:

> „Diejenigen, welche phantastisch komponieren, welche soziale Zukunftsstücke machen, geraten in einen anderen Grundirrtum. Dafür ist das Theater nicht der Spielraum. Zustände, welche noch nicht dagewesen, welche der Zuschauermenge nicht bis auf einen gewissen Grad geläufig geworden sind, bleiben auf der Bühne absolut unwirksam.“ [49])

Diese Aeußerungen zeigen Laube in seiner Stellung als Theaterleiter zum Publikum. Bezeichnend aber sind sie für die geistige Haltung des „Jungen Deutschland“ überhaupt. Die jungdeutschen Dichter waren liberal-demokratisch. In ihrer Gesellschaftsreform wahrten sie durchaus den bürgerlichen Standpunkt. Wenn sie „Emanzipation“ forderten, so meinten sie Emanzipation des dritten Standes. Die auftauchenden Gesellschaftsschwierigkeiten eines vierten Standes berührten sie nicht. Der Sozialismus fand in ihnen noch keinen Widerhall. Wie andere jungdeutsche Dichter war Laube nach jugendlichem Radikalismus bemüht, sich selbst mehr und mehr in die gesellschaftlichen Verhältnisse einzuordnen. Je gefestigter seine Stellung im Leben wurde, um so gemäßigter wurden seine Ansichten. Man kann sagen, daß er im Alter eine konservative Haltung einnahm; er versuchte, die in der Jugend gewonnenen Ansichten abzudämpfen und mit dem in Einklang zu bringen, was durch den Kampf des „Jungen Deutschland“ wirklich gewonnen war. Dies war die Freiheit des bürgerlichen Standes. Darüber hinaus ging Laube nicht mehr. Wohl sah er neue „Wandlungen des Lebens im Zuge begriffen“, aber sie berührten ihn nicht innerlich. Er wollte nur „das Fertige“ auf der Bühne dargestellt sehen, „welches in die Gewohnheit des Menschen übergegangen ist.“ [50]) Von der Wandlung Laubes vom jugendlichen Radikalisten zum konservativen Theaterleiter wird der Inhalt seiner dramatischen Forderungen nicht berührt. Nationale Fragen, politische Fragen und Gesellschaftsfragen der Zeit sollten nach Laube auf dem Theater erörtert werden. Weiter wünschte er, auch die religiösen Fragen der Zeit im Theater zur Darstellung und Klärung zu bringen.

1840 schreibt er in der Einleitung zum „Monaldeschi“:

> „Was man auch sagen mag, sie (die religiösen Interessen) sind der lebendige Punkt unserer Kunstformen. Sprecht von Liberalismus, von Konstitution, von Republik, ihr findet nur gebildete Zustimmung oder Ablehnung, ihr findet nur jenen matten Ton, welcher den abstrahierten Interessen entspricht. Sprecht von Luther, vom Papste, vom Glaubensbekenntnisse, und die Aeußerung leidenschaftlichen Anteils fliegt euch entgegen. Außerdem glaube ich auch, daß eine Nation wie die unsrige wohl angetan ist, aus diesen Glaubensstreitigkeiten ein freies, tiefes Moment für ihre Lebensformen zu gewinnen, ein Moment neuer Poesie, nachdem die Fragen über Glaubensbekenntnisse abgeklärt sind zu klassischen Sätzen poetischer Anschauung.“ [51])

Laube klagt dann weiter über die Spaltung der Nation in zwei Glaubensbekenntnisse, weil dadurch eine wirklich organische Kunst erschwert sei, da die katholischen oder protestantischen Künstler immer nur einseitig schaffen könnten. Er schreibt:

„Ein katholischer Protestantismus, oder wenn man das lieber will, ein protestantischer Katholizismus allein ist bis jetzt immer nur die geschichtliche deutsche Seele gewesen, für den organisch schaffenden Künstler.“ [52])

Was hätte die Bühne in diesem religiösen Streite leisten müssen? fragt Laube. Und er antwortet: Sie hätte die religiöse Einigung herbeiführen können. Er schreibt wörtlich:

„Die Bühne hätte in höherem Sinne das übernommen, was der tugendbeflissene Alltagsgeschmack von ihr zu fordern pflegt, und was er zur Entschuldigung des Gaukelspiels „die moralische Wirkung“ nennt. Sie hätte dies geleistet, ohne auf den geringeren Standpunkt dieser Forderung hinabzusteigen. Sie hätte gelehrt, ohne zu dozieren, sie hätte gebildet, ohne zu lehren; sie hätte gestaltet, was vor 10 Jahren in unserem Vaterlande überall der Gestaltung harrte. Das katholische wie das protestantische Deutschland war vor 10 Jahren bereit, eine Einigung zu suchen, welche über den Glaubensformeln stände: die Poesie konnte einen besseren Frieden zustande bringen als jenen Westfälischen.“ [53])

Und er erklärt dann weiter, daß die Bühne diese Aufgabe nicht erfüllen konnte, weil sie, durch die strengen Zensurgesetze gehindert, nie geistige Probleme der Gegenwart erörtern durfte.

Neben dieser großen Aufgabe im religiösen Leben Deutschlands sah Laube noch andere für das Theater. Auch reine kirchenpolitische Fragen der Gegenwart sollte der dramatische Dichter in seinem Werk erörtern, wenn sie im Volke selbst lebendig waren. Er lobte z. B. den „Pfarrer von Kirchfeld“ von Anzengruber und schreibt:

„Nein, es ist wirklich das sogenannte Volk, welches da oben sitzt und sich so verständnisinnig wie rasch verstehend äußert, wo nur von gemischter Konfession, von gemischter Ehe und von einer aufdämmernden Notwendigkeit der Priester-Ehe die Rede ist. Noch mehr: es bedarf gar nicht der Rede; eine Pause, ein Blick, das unscheinbarste mimische Zeichen genügt dieser Galerie, sie sprechen die Sache aus, ehe sie auf der Bühne ausgesprochen wird. Zweierlei tritt einem da jählings vor die Augen: zuerst, daß diese politischen, religiösen Fragen, oder richtiger die politisch-kirchlichen Fragen im Volke nicht nur lebendig, sondern schon vollständig erwachsen sind.“ [53])

Aktuell war zu Laubes Zeit die Frage um „Religion“ überhaupt. „Die Jungdeutschen“ standen in ihren Anfängen im Kampf gegen die christlich-transzendentale Weltanschauung der Romantik. Dem Nazarenismus setzte schon Heine den Hellenismus gegenüber. Die Frage Nazarenismus oder Hellenismus, Christentum oder Heidentum, bewegte die jungdeutschen Dichter. Daher lobt Laube das

Theaterstück „Drahomira" von Joseph Weilen, weil in ihm diese Frage erörtert wird. Er schreibt:

„Die Frage um Heidentum oder Christentum ist auch keineswegs veraltet. Die Religionsfrage veraltet nie, solange es Menschen gibt; die Worte Heidentum und Christentum sind ja nicht historisch wörtlich zu nehmen, und Weilen hat sie auch nicht so wörtlich genommen. In den Falten dieser Worte liegen Gedanken und Wünsche, welche noch heute wie vor tausend Jahren die Menschen bewegen. Wir feiern heute Neujahr. Steht für dieses Neujahr auf unserer Tagesordnung keine Frage, welche an das Thema vom Heidentum und Christentum streift? O ja! werden wie viele rufen, und werden auf Rom zeigen. Die einem in diesem Sinne, die anderen im entgegengesetzten. Kurz, dies Thema Weilens kann uns alle noch ganz intim beschäftigen." [54])

2. Der Stoff.

Ich habe bereits erwähnt, daß Laube vom Theaterdichter verlangte, vaterländische Stoffe zu dramatisieren, die populär waren. Weiter forderte er, im Drama und Schauspiel heimatliche Zustände, die dem Publikum bekannt waren, darzustellen. Auch die handelnden Personen selbst sollten in Art und Gemüt dem Volk bekannt sein. Der bürgerliche Lebenskreis war zu Laubes Zeit dem größten Teil des Theaterpublikums am vertrautesten. Darum forderte er das bürgerliche Drama. Andererseits pries er auch den Theaterdichter, der das Volksleben seiner engeren Heimat zum Stoff für die dramatische Handlung wählte. Das bürgerliche Schauspiel hielt er jedoch für den wichtigsten Bestandteil der modernen Dramatik. 1840 schreibt er:

„Im Schreiben einer Literaturgeschichte hatte ich mir klargemacht, daß trotz Schiller und Goethe in Deutschland immer nur das bürgerliche Drama populär gewesen sei. Das Familienleben ist jahrhundertelang allein wahrhaft lebendig gewesen unter uns, und nur das wahrhaft Lebendige findet von der Bühne aus elektrische Wechselwirkung." [55])

Und 1843 schreibt er über Iffland in der „Zeitung für die Elegante Welt":

„Iffland hat meines Erachtens keineswegs das Beste aus unserem nationalen Leben für das Theater verwandt, aber er hat am nationalsten für unser Theater geschrieben. Die bürgerliche Welt ist auf unserem Theater die ansprechendste gewesen. Das bürgerliche Leben ist unter uns bei weitem immer das ausgebildetste gewesen, und deshalb, nicht bloß, weil es das allgemeinverständliche, ist es auf unserem Theater das wirksamste: Das Politische, das sozial

Spekulierende, das fein Gesellige, das Phantastische, das Heroische, selbst das bloß Kriegerische — letzteres vielleicht mit Ausnahme Preußens — hat bei uns immer nur eine geringe Teilnahme gefunden. Der Dramatiker ist also auf dem sichersten Wege, in Deutschland Aufmerksamkeit und Liebe zu gewinnen, wenn er den bürgerlichen Lebenskreis dramatisiert." [56])

Innerhalb des bürgerlichen Lebens war nach Laubes Meinung das Familienleben der geeignetste Stoff für das Theaterstück. 1844 schreibt er über Ifflands Dramen:

„Die Stoffe sind familienhaft und deshalb innerlichst national." [57])

Oder 1845 schreibt er:

„Das Familienstück, es war einst ganz und gar das uns allein erreichbare, uns allein nationale Stück. Denn nur für die Familie empfanden wir alle stark und gleich." [58])

Noch 1868 äußert er sich im selben Sinne:

„Wie schmähten dieselben Schlegel und die Romantiker die Ifflandschen Stücke bis zur Verhöhnung. Kein Wort davon, daß sein Weg, das bürgerliche Drama, das Familienstück auf der deutschen Bühne einzuführen, ein ganz richtiger Weg sei und nur erhöht zu werden brauche. O nein! Während das Publikum überall zuströmte zu diesen Stücken und zu erkennen gab, daß eine wichtige nationale Ader da pulsiere, und daß dem Schauspiele dadurch eine nationale Richtung gewonnen sei, blieb es guter Ton in der Tageskritik, dieses Moment über die Achsel anzusehen." [59])

Und selbst im Jahre 1875 in der dramaturgischen Schrift „Das Wiener Stadttheater" erklärt Laube noch:

„National ist uns nur das bürgerliche Lustspiel, will sagen der Vorgang in der bürgerlichen Gesellschaft." [60])

Unter „national" versteht Laube diejenigen Vorgänge, die dem deutschen Menschen im Geist und Gemüt vertraut sind. Daher pries er auch das Heimatdrama, das Volksstück. Doch ist die Forderung eines Volksstückes nicht ursprünglich in Laubes dramatischer Theorie vorhanden. Die frühesten Aeußerungen finden sich 1868, als Laube das damals auftauchende Heimatstück kennen lernte (z. B. Anzengruber). Für unsere Absicht ist nur wichtig, festzuhalten, daß Laube es wegen seines populären Stoffgehaltes bejahte. Er lobte es auch um seiner naturalistischen Form willen, worüber ich in einem späteren Teil der Arbeit spreche. Laube selbst suchte als Theaterleiter „die Verbindung der Theaterstücke mit den Erinnerungen, Sitten und Gebräuchen des Landes" [61]) Er hatte zur Feier von Gedenktagen im Volke bestimmte Theaterstücke im Repertoir. So schreibt er:

„Ich gehöre auch zu den Verbrechern, welche jeden 3. November gezüchtigt werden, weil tags vorher wieder „Der Müller und sein Kind" gegeben worden ist. Ich finde das Stück, welches allerdings

> in meiner speziellen Heimat spielt, gut geschrieben, und würde es dem Allerseelentage nie entziehen, sowie ich am Allerheiligentage dem eingebürgerten Verlangen nach einer Geistererscheinung regelmäßig genügt habe.“ [61])

Laube lobte die dramatischen Dichter, die heimatliche Zustände eines besonderen deutschen Landstrichs zur Darstellung brachten. Ueber Immermanns „Trauerspiel in Tirol“ schreibt er:

> „Wenn von Innsbruck, Meran und vom Passeiertale, von Hofer, Speckbacher und Peter Hespinger die Rede ist, da werden wir doch viel leichter getroffen, als wenn das Forum romanum und Antium oder Cominius und Aufidius an unser Ohr klopften.“ [62])

Er preist besonders Anzengruber als den Vertreter des gesunden Volksdramas und äußert 1875:

> „Das naive heimatliche Lustspiel ist noch jetzt wie ehedem populär. Ist dies doch das heimatliche Schauspiel, ja Trauerspiel, welches Anzengruber wieder erweckt hat, und zwar im hohen Grade. Anzengruber ist ein Beweis, daß ein einfaches, gesundes Volksdrama hier noch unversehrten Boden hat.“ [63])

Beide, das Volksdrama wie das bürgerliche Schauspiel, brachten das wirkliche Leben des Volkes auf die Bühne.

Laube wollte das gegenwärtige Leben der Zeit als Stoff und Gehalt dem Drama zuführen. Auch von dem Dichter, der historische Dramen schrieb, verlangte er, den historischen Stoff erst für das aktuelle Leben der modernen Zeit fruchtbar zu machen.*) Laube war als dramatischer Dichter selbst darauf bedacht, solche historische Stoffe zu wählen, an denen sich geistige Fragen der Gegenwart erörtern ließen. So schreibt er z. B. in der Einleitung zu „Monaldeschi“ 1841, daß ihn folgender Gedankengang bei diesem historischen Stoffe haften ließ:

> „So wirst Du im Pfaffentum und im Staatstum prinzipielle Wendungen finden, welche auch heute noch von großer Bedeutung sind.“ [65])

Er war gegen historisch-treue Zeichnung gleichgültig. Ihm war es einzig darum zu tun, im Drama ein wahres Bild des Lebens darzustellen. 1843 schreibt er:

> „Die blanke Echtheit oder Unechtheit in betreff der geschichtlichen Quelle war mir vollkommen gleichgültig, und ich muß auf alle Gefahr hin sogar hinzufügen, daß sie mir dies unter solchen Umständen immer ist, daß mir das wirklich Geschehene verhältnismäßig unwichtig ist neben dem Wahren. Ich sehe seit zwanzig

*) Schon 1836 findet sich in der „Mitternachtszeitung“ eine Aeußerung, die aller Wahrscheinlichkeit nach von Laube stammt, obwohl der Artikel nicht unterzeichnet ist, da er die Zeitung anonym redigieren mußte. Darin wird vom Dramatiker gefordert, „zwischen doppelten Siegeln zu schreiben“ und im historischen Drama „das Heute in der Vergangenheit durchblicken zu lassen“. [64])

Jahren Geschichte entstehen und habe hinreichend erfahren, daß die einzelnen Wirklichkeiten nicht nur unwichtig, sondern sogar neben der aus Mannigfaltigkeit entstehenden Wahrheit geradezu unwahr werden können, wenn man sie realistisch betont." [66])

Und an anderer Stelle äußert er:

„Die Kunst des Theaters ist nicht dazu vorhanden, bloße Porträts von geschichtlichen Personen und Zuständen zu geben, nein, sie ist eine ganz bestimmte und abgegrenzte Ueberlieferung der Vergangenheit an die lebendige Gegenwart, sie hat die Vergangenheit nicht als einen Leichnam vorüberzutragen, nein, sie hat ihn mit dem Hauche der Gegenwart zu beleben." [67])

Wie hieraus zu ersehen ist, kam es Laube nicht darauf an, seine Figuren historisch treu zu zeichnen. Die historische Möglichkeit war ihm allein wichtig. Er glaubte sogar, daß ein Dramatiker, der eine Figur historisch-treu nachbilde, diese verzeichne. Zur Verteidigung seines „Gottsched und Gellert" äußert er:

„Erstens kann und muß untersucht werden, ob Charakter, Handlung und Inhalt teils historisch richtig, teils historisch möglich dargestellt sind; denn die historische Möglichkeit ist für den Dichter so wichtig als die Richtigkeit. Ist man imstande, meinem Stück die historische Unmöglichkeit nachzuweisen, dann ist es beseitigt." [68])

Noch deutlicher spricht er an anderer Stelle im selben Jahre:

„Wenn man also alle Züge einer geschichtlichen Figur anbringen wollte, so würde man geradezu die Figur verzeichnen, da man ja doch innerhalb der festen Formgrenzen nicht das ganze Leben des Mannes mit allen Erklärungen und Ergänzungen geben kann, sondern nur das Charakteristische und Seelenvolle herausbilden muß. Man würde die Figur verzeichnen auch für jede andere Form, nicht bloß für die Theaterform. Deutet nicht die Bemerkung darauf hin, daß die Forderung des bloß lebendig Verbliebenen für das Theater eine tiefe, ästhetische Berechtigung hat? Eine Wahl muß jedenfalls stattfinden unter den Materialien, welche eine geschichtliche Person bilden; für diese Wahl hat jede Kunstform ihren eigentümlichen Seelenpunkt. Der eigentümliche Seelenpunkt für die Theaterform ist derjenige Lebenshauch, welcher unmittelbar lebendig und dauernd verblieben ist." [69])

Und 1847 schreibt er in Berufung auf Lessing:

„Die äußerliche historische Gewissenhaftigkeit für Produktionen der Phantasie hat mich ohnehin nie gedrückt; Lessings freie Anschauung war darin stets mein Ideal. Das zufällig Geschehene verbleibe der Chronik; das unter historischen Bedingungen Mögliche steht dem Poeten frei, und so kann das zufällig Nichtgeschehene für seine Kunst das Notwendige werden." [70])

Der geschichtliche Stoff war für Laube nur das Gefäß, das er mit Gegenwartsfragen füllte.*) „Das Material der Geschichte war Nebensache; es hatte zu dienen, und der Dichter hatte frei darüber zu schalten.“ [72]) Laube, dem das Publikum als „der grobe lebendige Ausdruck der Gegenwart“ [73]) für ein echtes Theaterleben so außerordentlich wichtig war, kämpfte gegen allen Historismus, gegen „historische Spezialitäten“. [73]) Er verwies auf das „sozialpolitische Moment des Theaters“ [73]) und forderte, daß ein Theaterstück der brutalen Gegenwart stichhalten müsse. In seiner dramaturgischen Schrift „Das Burgtheater“ schreibt er 1868:

> „Das Drama der Gegenwart, von welchem so oft die Rede gewesen in diesen Schilderungen, trat auf den Plan und behauptete den Plan, der Gegenwart auch in historischen Stücken- insofern das Thema auch eines historischen Stoffes noch voll und ganz ein Thema der Gegenwart ist.“ [74])

Noch im Jahre 1875 spricht er dem Dramatiker volle Freiheit gegenüber den geschichtlichen Tatsachen zu; denn das historische Drama brauche kein Schulbuch zu sein. [75])

Laube fand durch diese Forderungen die gesunde Einstellung zum Theater wieder. Die Aktualität des Theaters ist grundsätzlich anzuerkennen. In damaliger Zeit war sie besonders notwendig, da die romantische Theaterkultur das wirkliche Leben von der Darstellung auf dem Theater ausgeschlossen hatte.

3. Die Form.

Sollte das Leben der Zeit wirksam auf dem Theater dargestellt werden, so bedurfte es natürlich auch einer neuen Form des Dramas. Ich werde aufzeigen, daß Laube in seiner ästhetischen Theorie eine realistisch-naturalistische Form sucht.

Die ersten Aeußerungen Laubes stammen aus dem Jahre 1829, in dem Seydelmann in Breslau auftrat. Von Seydelmanns realistischer Schauspielkunst beeindruckt, erkannte er, daß das Drama ein Spiegelbild des wirklichen Lebens sein müsse, daß die handelnden Personen eines Dramas nicht bloße Phantasiegebilde des Dichters, sondern psychologisch richtig gezeichnete Menschen des gegenwärtigen Lebens darstellen müßten. In der ersten leidenschaftlichen Entdeckerfreude meint er, das Drama müsse eine Photographie, eine Kopie des wirklichen Lebens sein. Das würde den Schritt vorausnehmen, den später der Naturalismus tat, als er einfach einen Lebensausschnitt

*) Vergl. die Einleitung zu seinem Schauspiel „Böse Zungen“ vom Jahre 1868. [71])

nahm und ihn auf die Bühne brachte. So weit ging Laube aber doch noch nicht; so schroff gegensätzlich konnte die Entwicklung im ästhetischen Empfinden nicht laufen. Er ließ auch die künstlerische Erhöhung des Lebens auf der Bühne zu; je nach der Art des Stoffes konnte der Stil des Dramas mehr oder minder realistisch sein. Dieses ästhetische Kunstprinzip finden wir später (1834) in Wienbargs „Aesthetischen Feldzügen" wieder. 1829 schreibt Laube:

„Sind wir darüber einig, daß der Dichter eines Dramas vor allen anderen Dingen das Leben kopieren und der Natur treu bleiben muß, daß er seine Helden oder Heldinnen in psychologischer Hinsicht richtig, d. h. so, daß sie, wenn auch mit einigen Modifikationen, doch irgendwo unter vernünftigen Menschen lebend gedacht werden können, zeichnen muß, so ist auch damit schon dem Schauspieler der Fußsteig seiner Laufbahn angedeuet." [76])

Und weiter:

„Der Schauspieler muß in Lust- wie in Trauerspielen ein vollendetes Bild eines Menschen geben, dessen einzelnen Teile so sorgfältig gearbeitet sind, wie der Maler etwas zur allgemeinen Beschauung Bestimmtes bis auf das kleinste sorgfältig ausführt. Ist es ein poetischer Charakter, so werden demselben rhetorische Ausschmückungen nicht weniger nötig sein als einem großartigen antiken Gemälde kühner Faltenwurf und edle Stellung." [76])

Er warnt den Schauspieler vor dem bloßen Deklamieren und sagt:

„Eine pro rostris von den Brettern herunter gedonnerte katilinarische Rede gibt uns nichts gegen ein leise gesprochenes Wort, das irgendeinen Affekt oder sonst etwas deutlich und unverkennbar bezeichnet, das an der rechten Stelle ist. Die Bretter, die die Welt bedeuten, sollen uns auch Menschen vorüberführen, die der menschlichen Natur angehören." [76])

Naturalistische Darstellung und psychologische Zeichnung der Charaktere erscheinen danach als Laubes wesentlichste Kunstprinzipien. Er erörtert sie in derselben Zeitschrift, der Aurora (1829), noch öfters.

Er schreibt:

„Das Haupterfordernis jeder dramatischen Dichtung ist unserer Meinung nach die Natürlichkeit der Handlung und Sprache. **Das Drama ist das Leben — zwar künstlerisch hypostasiert — aber voll Figuren, die der Wirklichkeit entnommen,** und nur durch die Dichtkunst in schöne Gewänder gehüllt sind, die der natürlichen Schönheit der Formen keinen Eintrag tun dürfen. Daß in der höheren Tragödie alles von einem höheren Standpunkte angesehen werden muß, als es das Leben bietet, daß alles veredelt und sogar der niedere Diener ans Ideal streifen muß, ist etwas oft Bestritte-

nes, was mir aber **nicht so ausgemacht scheint,** wenn auch ein Geist wie Schiller solch eine Richtung genommen hat.*) Shakespeare hat nicht so getan, seine Gestalten sind treu und darum so ergötzlich **kopiert,** und es ist lächerlich, von Zerstörung der poetischen Illusion zu reden, wenn bei hoch tragischer Katastrophe die plumpe Rede eines Niederen dazwischen klingt. Auf diese Weise kann es eigentlich gar kein poetisches Trauerspiel geben, dessen handelnde Personen nur dem niederen Stande entnommen sind. Hat wohl ein blinder Verehrer Schillers an solche Konsequenz gedacht." [77])

Laube wies, wie die angeführten Zitate zeigen, den Weg zum realistisch-naturalistischen Drama. In einem Aufsatz vom Jahre 1833 sehen wir, wie er darzulegen versucht, daß nur das realistische Drama sich in der Zukunft behaupten könne. Er meint, daß das Schauspiel nur dann bestehen könne, wenn es sich von allen subjektiven, gefühlvollen Stilelementen lossage und nicht auf die Sinne, sondern nur auf den Geist zu wirken suche. Denn ein „gefühlsreiches Schauspiel", ein Schauspiel „der großen Leidenschaften, der wilden zerrissenen Menschen", werde von der Oper übertroffen werden. Er schreibt:

„Die Gattung ist erschöpft, ihr Kreislauf vollendet, und ein neues Genre, das sich vom Schauspieler Iffland datiert, ist an der Reihe, und obwohl dieses, das ruhige, beständige weniger als jenes zu einer Vereinigung mit dem bewegten Elemente der Oper geeignet ist, so muß ich seiner doch hier gedenken, weil es das Einzige ist, was das Leben des Schauspiels retten kann, weil nur dies der Oper nie erliegen wird. Das Heldentum der Affekte findet seinen Meister in der hinzugetretenen Hilfsmacht der Musik, **jene Gattung findet ein tönendes, blühendes Grab** in der Oper. Eine **gesungene Raserei** wirkt mehr als eine **gesprochene.** Aber eine gesungene Besonnenheit wird immer abgeschmackt bleiben. Eine Oper, wie sie die Schröder,Devrient andeutet, macht alle gesprochenen Effekte matt, wird mit der Zeit das klingende, gefühlsreiche Schauspiel verschlingen." [78])

Die Ideologie, die sich Laube hier zurecht legt, zeigt seine Abkehr von der Theaterkultur der Romantik. Sie ist aber noch in anderer Hinsicht wichtig. Es wird uns deutlich, worauf es Laube beim Theater ankam. Er war wie Gutzkow ein Mann der Politik und der sozialen Reform, bevor er zum Theater kam. Er verlangte auf der Bühne geistige Auseinandersetzung. Das Theater war ihm weniger Stätte der Muse, als Stätte des geistigen Kampfes. Er wollte das Drama von allem Sinnenkitzel und aller Gefühlsseligkeit säubern. Laube war selbst ein Vernunftmensch, der nüchtern und praktisch dachte und im-

*) Laube war damals selbst noch Schillernachahmer, wie sein dramatischer Erstlingsversuch „Gustav Adolph" zeigt.

mer den klugen Blick für das Leben hatte. Er war eine unkünstlerische Natur. Man darf daher die einseitige Veranlagung Laubes nicht unbeachtet lassen, wenn man seine Kunstprinzipien betrachtet. In damaliger Zeit aber war die puritanische Säuberung des Theaters nötig. Laube bevorzugte als Theaterleiter einseitig einen Typ von Schauspielern, der den Darstellungsmöglichkeiten Seydelmanns nahe kam. In der realistischen Richtung der Schauspielkunst, die er in Seydelmann verkörpert fand und die nach seiner Meinung mit Iffland begonnen hatte, sah er die maßgebende Richtung für die Zukunft. Er schreibt:

„Diese Richtung ist das Corp de genie unserer dramatischen Armee, sie entwirft mit Geist die Pläne, sie ist wie jene die Wissenschaft des Krieges, des Dramas überhaupt. Sie vermischt ihre Interessen nicht mit dem Musikalischen und hat darum allein nichts zu fürchten, — **ihr Angriffspunkt ist der Geist des Menschen, ihre Waffe das Wort — der Gedanke.“** [78])

Und an anderer Stelle äußert er:

„Wenn sich unsere Schauspieler nicht eifrig diesem Genre zuwenden, wenn sich unsere Dichtkunst nicht bald zu objektiven dramatischen Formen durchklärt, so weiß ich nicht, was das Schauspiel von dem völligen Untergang, von dem gänzlichen Siege der Oper retten soll. Es sind außer Seydelmann nur sehr wenige Schauspieler in Deutschland, welche zur einfachen, zur besseren Schule neigen.“ [79])

Laube glaubte, mit einer ganz bestimmten Gruppe von Schauspielern im Sinne seiner realistischen Kunstprinzipien wirken zu können.*)

Wie Laube vom Schauspieler verlangte, er solle in allererster Linie natürlich spielen, so verlangte er vom Dichter, im Drama natürliche Menschen darzustellen, die man sich tatsächlich lebend in der gegenwärtigen Zeit vorstellen könne. Er schreibt:

„Und so beantwortet sich denn auch die Frage, wie der Dramatiker

*) Vergleiche Kritiken über:
Carl Fichtner: Houben, gesammelte Werke Bd. 30, Seite 232/33, 235.
Heinrich Anschütz: G. W. Bd. 30, S. 242/43.
Alexander Wolff: G. W. Bd. 31, S. 30/31.
Lenz: G. W. Bd. 31, S. 76.
Mdme Crelinger: G. W. Bd. 49, S. 184/86. Bd. 31, S. 71/72.
Friedrich Schröder: G. W. Bd. 29, S. 106, 113, 116, 133.
August Förster: G. W. Bd. 30, S. 143.
La Roche: G. W. Bd. 30, S. 168—171.
Charlotte Wolter: G. W. Bd. 30, S. 190.
Josef Wagner: Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, VIII, S. 390.
Ludwig Löwe: Schr. d. G. f. Th., VIII, S. 399/400. G. W. Bd. 30, S. 131—133.
Carl Devrient: Schr. d. G. f. Th., VIII, S. 411/12, 414/16.
Frl. Goßmann: Schr. d. G. f. Th., VII, S. 195.

gesellschaftliche Stoffe verbrauchen kann. Er kann es, wenn er sich streng an den natürlichen Menschen hält. Der Held muß mit den gesunden, vernünftigen Anforderungen des braven Menschen auftreten." [80])

Laube ging in seinem Bestreben, dem Drama eine realistische Form zu geben, von der modernen Gesellschaft aus. Diese hatte sich mit der neuen Zeit gewandelt, und darum sollte auch das moderne Drama eine Umbildung erfahren und sich dem Geschmacksempfinden der Gesellschaft anpassen. So schreibt er 1835:

„Die modernen Dichter fühlen, daß es mit der deutschen Tragödie im Sinn und Empfängnis des Publikums vorüber ist, die ganzen großen Leidenschaften sind aus der Gesellschaft verschwunden, die feinen Nüancen, Schattierungen sind eingekehrt, Toleranz und Humanität haben die groben, gewaltigen Aeußerungen verdrängt.

Wo ist der poetische Heros, welcher sich all dieser Anfänge und Andeutungen zu einem **modernen Drama** bemächtigt?" [81])

Das Geschmacksempfinden der modernen Zeit verlangte Natürlichkeit und Wahrheit mehr als Schönheit. Laube schreibt selbst, daß der Geschmack seiner Tage „viel mehr nach der **Echtheit** und **Wahrheit** des Schönen dränge". [82]) „Das Wahre in seiner erfüllten, in der ihm angemessenen Form ist das Schöne". [83])

Laube erwartet eine neue Epoche der Dichtung, von der er selbst als der der realistischen spricht.

„Nicht das Griechentum, nicht die Romantik, nicht irgendein Dichtergenie der Vergangenheit kann den Weg zeigen in ein Herz, welches sich erst bildet. Der **große Dichter** allein, den die Epoche des **Realsinnes** erwartet, wird dies können." [84])

Ich habe noch zu zeigen, daß Laube auch in den späteren Jahren seines Lebens seine ästhetischen Prinzipien grundsätzlich aufrechterhielt. 1846 faßt er einmal zusammen, was er wünscht:

„Eine wirksame Dramenform . . . ., welche aus **bestehendem Leben** künstlerische Gestalten bilden will und endlich in gewonnener Fülle von Gestalten und Wendungen einen **Stil** darstellen kann." [85])

1858 äußert er in einem Aufsatz, der über Goethes Theaterleitung handelt:

„Nicht der Natur einen schönen Spiegel vorhalten, nicht die Wahrheit veredelt darstellen wollte er (Goethe) — **wie wir etwa jetzt von der Schauspielkunst verlangen.**" [86])

Im Alter spricht Laube nur noch von dem Lebenshauche, den jedes Stück haben müsse. [87]) Das ist zwar eine allgemeine unklare Bezeichnung, sie meint aber dasselbe, was Laube früher gesagt hat. Noch 1868 schreibt er, daß ein Drama dann von Bedeutung sei, wenn die „Motive, Charaktere und Worte aus dem wirklichen Leben geschöpft sind". [88])

Auch die Sprachform des Dramas sollte dem Zeitgeschmack entsprechend realistisch sein. Laube forderte daher keine erhöhte poetische Sprache, sondern Umgangssprache, Alltagssprache für den dramatischen Dialog. Schon 1836 erkannte er, daß eine Umwandlung der Sprache die Hauptsache war, wenn man einen neuen realistischen Stil herbeiführen wollte. Er schreibt:

„Ich fürchte manchmal, es sei uns nicht anders zu helfen, als durch eine neue Sprache. Die Sprache ist Wiege, aber auch Sarg der Kultur, in ihrer Formation liegen die Wege und Möglichkeiten einer Volksbildung. Ohne lebhafte Einwirkung auf die Sprache ist an eine Umgestaltung, an ein Ende unseres poetischen Schlendrians gar nicht zu denken.“ [89])

Es ergibt sich von selbst, daß Laube im Bestreben, dem Drama einen realistisch-naturalistischen Stil zu geben, die ungebundene Rede für den dramatischen Dialog forderte. Seine Forderung der Prosa im Drama entstand als notwendige Reform gegen die vielen Theaterdichter der Zeit, die hinter hochtrabenden Versen die Leere des Gehalts verdeckten. Prosa war weiter die sprachliche Ausdrucksform, die der wirklichkeitsfrohen Zeit Laubes angemessen war. Und drittens entsprach die Forderung der ungebundenen Rede im Drama der rationalen Natur Laubes selbst, die des poetischen Schwunges entbehrte. Für Laube war die Sprache Zweck zum Mittel, nämlich die Gedanken, den Sinn zum Ausdruck zu bringen. Verse zu schreiben, wurde ihm schwer. Das bekennt er ganz offen, wenn er in der Vorrede zu seinem Lustspiel „Cato von Eisen“ schreibt:

„Aber freilich, eine solche Behandlung in Versen halte ich keineswegs für leicht, und von mir selbst lehnte ich ehrlich protestierend die Fähigkeit dafür ab. Mir ist dazu die nötige Grazie der gebundenen Darstellung nicht verliehen.“ [93])

Laube beruft sich in seiner Forderung der Prosa für den dramatischen Dialog auf Lessing, der für ihn „der Ausgangspunkt für die Bühne, der fruchtbarste Punkt für alles, was das deutsche Theater betrifft“ [90]) war. Er schreibt:

„An Lessings Todestage hatten wir „Emilia Galotti“. Ich liebe Lessing, und es war ein trauriger Abend für mich. Mit wenig Ausnahmen konnte kein Schauspieler die Worte der **puren schlichten Prosa Lessings** sprechen; die Worte rückten sich, stolperten einander über die Beine, schnauften, ächzten. Die Schauspieler sind so durch unser lyrisches Versewinseln ausgehöhlt wie die Organe einer Provinz, die an tiefem Provinzialismus leiden.“ [91])

Er stellt die klare, besonnene Prosa Lessings [92]) dem konventionellen Vers gegenüber:

„Konventionelle Verse wollen nur zu oft über den Mangel eigentümlichen Ausdrucks täuschen; sie verwischen die notwendge Charakteristik bis zur Ausdruckslosigkeit und fördern nichts als eine

verschwimmende Breite, welche das Halbwahre und Halbfertige mit leidlicher Geschicklichkeit ausdrückt, uns aber im Grunde doch nur langweilt. In diesem Sinne hatte ich hundertmal gegen Verse als gegen die Krücken lebensunfähiger Stücke geeifert." [93])

Laubes Bestreben, die Sprache des dramatischen Kunstwerkes möglichst der prosaischen Alltagssprache anzugleichen, wird in seinem Urteil über die poetische Sprache Shakespeares besonders deutlich. Er schreibt 1843, sie sei schwülstig und dem durch Goethe und Schiller geprägten klassischen Ausdruck widersprechend. [94]) Dies Urteil muß man von der geistigen Situation des Theaters am Anfang des 19. Jahrhunderts und den Reformbestrebungen Laubes verstehen. Für ihn war die Handlung und in zweiter Linie erst die Sprache Hauptsache an einem Theaterstück. Die Sprache ist nur dazu da, die Handlung verständlich zu machen, also Mittel zum Zweck. So schreibt er 1844:

„Shakespeares Sprache strotzt stets von Schönheiten, ist aber deshalb nicht schön, und ist für unsere Bühne heutigen Tages unbrauchbar. Goethe und Schiller haben uns ein so edles Maß gewonnen, daß der Schwulst von Bildern und eingeschachtelten Nebenbeziehungen, wie geistreich er immer sei, daß mit einem Wort die Sprache zur Zeit der Königin Elisabeth auch die an Schönheiten reichste nicht mehr für unsere Bühne empfohlen werden kann. Sie ist auch, wie die Praxis lehrt, schon längst unwirksam, denn sie macht unser Ohr taub und hindert das richtige Vorschreiten der Handlung." [95])

Als Regisseur sah Laube bei Shakespeare-Aufführungen die Hauptaufgabe darin, „das Verständnis der Worte zu erreichen". [96]) Er schreibt:

„Shakespeare hat wohl geschickte Uebersetzer, aber noch keinen für deutsche Theatersprache geschickten Bearbeiter gefunden. **Um jeden Preis nach Deutlichkeit und Klarheit des Sinnes zu trachten,** ist hierbei des Schauspielers erste Aufgabe." [97])

Laube war in seiner Theaterreform bemüht, alles Prunkhafte, alles Pathetische, bloß Deklamierende von der Bühne zu verbannen. Darum sah er auch in der poetischen Verssprache Shakespeares eine Gefahr für die Schauspieler, in den alten Fehler des Deklamierens zu verfallen. Er wollte sie schulen, einfach und ganz natürlich zu sprechen. Von da erst sollten sie zu höheren Aufgaben aufsteigen. So schreibt er noch 1873 im Hinblick auf Shakespeares Historien*), die er für besonders ungeeignet zur Aufführung auf dem modernen Theater hielt:

„Die Schauspieler, deren Rollen großenteils ohne organischen Zusammenhang und voll schwülstiger Sprache sind, werden **von ge-**

*) Vergl. dazu eine Aeußerung Laubes über den „König Johann" vom Jahre 1868. [98])

sunder **Einfachheit** abgezogen und gewöhnen sich an gewaltsame Aeußerungen ohne innere Verbindung. Sie gehen künstlerisch beschädigt aus diesem wüsten Schlachtenlärm hervor." [99])

Laubes Urteil über die Sprache Shakespeares ist durch seine eigene rationale, unpoetische Wesensart bedingt. Es gibt aber auch das allgemeine reale Empfinden der Zeit wieder, die in ihrem Innersten aufklärerisch war. War die leidenschaftliche Phantasiesprache Shakespeares Laube wesensfremd, so fand er in der Konversationssprache der französischen Gesellschaftsdramen eher eine Form sprachlichen Ausdrucks, die der modernen Zeit angemessen war. Er lobte besonders den Dialog des französischen Lustspieldichters Eugene Scribe. 1844 äußert er:

„Scribe war schon ein Jahrzehnt tätig und gesucht als ein Genie geistreichen und anmutigen Dialogs." [100])

Die Konversationssprache des Unterhaltungsstückes war Laube besonders wichtig für die Schulung der Schauspieler im natürlichen Sprechen.

c) Laubes kritische Stellungnahme zu Lessing, Goethe, Schiller, Tieck wie zu bekannteren dramatischen Dichtern seiner Zeit.

Ich will in diesem Abschnitt versuchen, Laubes Stellung in der Geschichte des Dramas — es handelt sich dabei allerdings nur um seine theoretische Einstellung zur dramatischen und theatergeschichtlichen Entwicklung — an seinem Urteil über die genannten Dichter der Vergangenheit und die uns noch heut bekannten Dichter seiner eigenen Epoche zu verdeutlichen. Ich werde dabei auch Laubes Kritik an der dramaturgischen Tätigkeit Goethes und Tiecks betrachten und mich nicht darauf beschränken, seine Urteile über ihre dramatischen Werke anzuführen. Denn Laubes Hauptbedeutung liegt auf dramaturgischem Gebiet. Als Theaterleiter hat er größere Bedeutung erlangt, denn als dramatischer Dichter. Und gerade in Laubes Reform der Schauspielkunst zeigt sich seine Hinwendung zu einem realistischen Stil am deutlichsten.

Ich beginne mit Laubes Stellung zu **Lessing**. Laube verglich, wie ich bereits erwähnt habe, seine Position in der deutschen Theatergeschichte mit der Lessings in seiner Zeit. In seinem Bestreben, wieder das Einfache, Natürliche auf der Bühne zur Geltung zu bringen, beruft er sich auf Lessing. Er schreibt 1836:

> „Lessing räumte gewaltig auf in diesem Plunder und brachte durch scharfe, gesunde Darlegung das Einfache, Natürliche, Zunächstliegende Echte zur Anerkennung.“ [101])

Und noch 1872 äußert er:

> „Für mich ist die Darstellung des Menschen auf der Bühne die Hauptsache. Wahrhaftigkeit ist mir also die Grundregel. Für mich haben Lessing und Schröder das Gesetzbuch unserer Schauspielkunst angelegt; ich halte es für unseren Beruf, dieses Gesetzbuch zu achten, einzuführen und weiterzuführen.“ [102])

Wie Laube sich in seiner Forderung realistischer Darstellung auf Lessing stützte, pries er auf der anderen Seite Lessings „Nathan“ wegen seines noch heute aktuellen Gehalts. 1846 schreibt er:

> „Die nächste Rolle Herrn Grunerts wird der Nathan sein, der lange nicht in Leipzig aufgeführt und für unsere in religiösen Streitigkeiten gährenden Zeit von so großem Interesse ist.“ [103])

Und 1875 lesen wir im „Wiener Stadttheater“ eine Kritik über den „Nathan“, in der Laube äußert:

„Er (Nathan) lebt auch heute noch in erster Linie von seiner Tendenz; dennoch ist er nicht in gewöhnlichem Sinne ein Tendenzstück, oder er ist es doch nur im edelsten Sinne. Er predigt Toleranz, das ist Liebe. Nun, dies ist eine Tendenz, vor welcher man sich beugt, weil Liebe jeder Kunstform wohl tut. Er verteilt ferner seine tendenziöse Aufgabe weislich an verschiedene Personen mit verschiedenen Inhalten, und macht die Personen zu wirklichen Trägern. So ist jede Abstraktion vermieden, und wir gelangen wirklich ins Fahrwasser eines Kunstwerks". [104])

Aus dieser Kritik ersehen wir, in welcher Art nach Laubes Meinung aktuelle Probleme in der dramatischen Handlung dargestellt werden sollten. Lessings Nathan stellt er hier als Vorbild hin. Laube war in seiner Frühzeit, in der Sturm- und Drangperiode des „Jungen Deutschland", in erster Linie Politiker und Publizist. Der Gehalt, die Tendenz war ihm das Wichtigste. Später, als er selbst Dramen schrieb und als Theaterleiter in künstlerischen Dingen verantwortlich wurde, begann er mehr und mehr auch die Kunstform des Dramas zu betonen. Schon 1845 schreibt er, als ihm die Kritiker nach Aufführung seines Schauspiels „Gottsched und Gellert" den Vorwurf politischer Parteinahme machten:

„Was in meinem Stücke Politisches geäußert wird, ist ein organischer Bestandteil des Stückes und hat seine volle Berechtigung." [105])

Die politischen Fragen der Gegenwart sollten nicht „beiläufig in einem Stück berührt werden und raketenartig aufsteigen, um Effekte zu haschen". Sie sollten „organische Bestandteile eines Stückes und dann ästhetisch vollkommen berechtigt sein." [105]) 1867 schreibt Laube:

„Denn was ein Kunstwerk sein solle, das dürfe nicht ganz und gar von den Verhältnissen und Stimmungen des Augenblicks abhängen. Auch wenn es aus ihnen entstanden sei, so müsse es doch diese Verhältnisse und Stimmungen so weit geläutert, begründet und verdichtet haben, daß es auf Grundsätze Anspruch machen könne. Und Grundsätze haben eben Grund; Grund aber besteht, auch wenn die Sätze wechseln." [106])

Der Dramatiker sollte nach Laubes Forderung die aktuellen Vorgänge der Zeit organisch als dramatische Handlung aufbauen und künstlerisch gestalten, wobei Laube unter „aktuell" diejenigen Vorgänge versteht, „die für jedermann gegenwärtig und bedeutsam sind, welche die Gegenwart kennzeichnen, welche die Mitwelt wirklich treffen". [107]) In Lessings „Nathan" sah Laube diese theoretische Forderung vorbildlich erfüllt. Laube beruft sich auch in den theoretischen Aeußerungen über dramatische Komposition auf Lessing, wie er seine Einstellung zum Publikum auf Lessings Vorbild gründet, worüber ich später berichten werde. Laube konnte sich weiterhin in der Forderung des bürgerlichen Schauspiels auf Lessing stützen. Lessing be-

deutete für ihn schlechthin unantastbares Gesetz. 1872 schreibt er in seiner dramaturgischen Schrift „Das Norddeutsche Theater“:

„Er (Lessing) suchte für den noch wüste umhertastenden Theaterstaat Gesetze aufzufinden, allgemein gültige Gesetze. Er wurde unser Aristoteles.“ [108])

In Lessing spürte Laube den Geistesverwandten. Beide Männer waren durch klares Denken und eine scharfe Kritik ausgezeichnet, wobei dem ersteren ein weitaus tieferer Blick gegeben war. Die Aufklärernatur in Lessing war Laubes rationaler Wesensart verwandt.

Dagegen steht Laube wie wohl alle jungdeutschen Dichter **Goethe** als Menschen fremd gegenüber. In der Sturm- und Drangzeit der jungdeutschen Bewegung herrschte geradezu eine feindselige Stimmung gegen den „Aristokraten“ Goethe, die auch eine Ablehnung des Menschen und Künstlers zur Folge hatte. Wir kennen Aussprüche Börnes, die voll Haß und Empörung gegen Goethe sprechen, der kein Ohr für die soziale Freiheitsbewegung zu haben schien. Gutzkow und Laube sind von vornherein maßvoll in ihrem Urteil. Sie erkennen den großen Dichter an. Aber auch zwischen ihnen und Goethe bestand eine unüberbrückbare Kluft. Die jungdeutschen Dichter, die sich als Stimmen des Zeitgeistes fühlten, und die im Sinne des Fortschrittes ins Leben hinein wirkten, standen dem alten Goethe, der sich um die höchste Erkenntnis menschlichen Lebens mühte und sein Jahrhunderte überdauerndes Werk, den „Faust“ vollendete, innerlich fern. Für Goethe bedeuteten die Erkenntnisse seines ganz innerlich gelebten Lebens ungleich mehr als die zeitbedingten sozialen und politischen Umwandlungen am Anfang des 19. Jahrhunderts. Von den beiden Dichtern der Hochklassik stand **Schiller** den Jungdeutschen schon dem Naturell und Temperament nach näher. Laube selbst trat, noch bevor er einen eigenen Standpunkt in der literarischen Entwicklung hatte, als junger Kritiker in Breslau aus dramatischem Instinkt für Schiller ein, dessen dramatische Wucht er gegenüber Shakespeare und Tieck verteidigte. In dem kleinen Literatur-Wochenblatt*) „Die Freikugeln“ verteidigte er ihn gegenüber dem Kritiker der „Breslauer Zeitung“ Wackernagel.**) Laube schätzte Schiller als dramatischen Dichter höher ein als Goethe. 1858 schreibt er:

„Schiller besaß das große dramatische Talent, eine klassische Theaterepoche zu gründen. Unter seinen Jugendstücken war „Kabale und Liebe“ aus der gesunden Richtung hervorgegangen, **das naheliegende wirkliche Leben dramatisch** zu gestalten, eine Richtung,

*) „Die Freikugeln“ Ein Unterhaltungsblatt für Literatur, Theater und lokale Novellistik 1829, Nr. 4, Breslau, den 21. 1. 1829.

**) Den großen Eindruck, den Schillers Dramatik auf den jungen Laube gemacht hat, zeigt sein Nachahmungsversuch, das Drama „Gustav Adolph“, das er in 10 Tagen hinschrieb. [1829.]

welche immer und überall der Anfangspunkt eines nationalen Theaters gewesen ist. In seiner Natur lag die **leidenschaftliche Kriegsbereitschaft**, welche die aufsteigenden oder herrschenden Gedanken der Zeit lebhaft und gründlich ergriff, und welche für das Theater so hoch wichtig ist, während Goethes ganzes Naturell durchweg darauf angelegt war, sich die Bewegungen der Zeit fern zu halten; kurz, Schiller wäre offenbar der Mann gewesen, den großen Anfang Lessings zu einem nationalen Theater fortzusetzen.“ [109])

Laube, der vom Theater aus wirken wollte, zog Schiller seiner dramatischen Unmittelbarkeit wegen Goethe vor. Er meint sogar, daß Goethe auf Schiller eine gewisse ungünstige Wirkung in theatralischen Dingen ausgeübt habe. [109]) 1844 schreibt er nach einer Aufführung von „Kabale und Liebe“, daß dieses Stück einen Triumph des deutschen Schauspieles bedeute. [110]) Von den Dramen Schillers und Goethes waren es natürlich die „Sturm- und Drangdramen“, „Die Räuber“ und der „Götz“ die Laube pries, weil er an ihnen die Aktualität und die Tendenz bejahte. 1868 schreibt er:

„Es ist merkwürdig, was dies erste Stück Schillers den Leuten zu schaffen gemacht, was für lodernde Sympathien, was für grimmige Antipathien es geweckt hat. War es nicht bei Goethe ebenso gewesen? Sein „Götz von Berlichingen“ setzte die ganze deutsche Welt in Bewegung. Nur war Goethe ein friedlicheres Naturell, Schiller aber ein kriegerisches. „Die Räuber“ also setzten in Flammen, während „Götz“ nur in Bewegung gesetzt hatte. „Louise Millerin“, wie „Kabale und Liebe“ zuerst hieß, war nicht minder arg, sie griff bis zum Aufzucken schmerzhaft in die Wunden der Gegenwart, in **Standes- und Regierungswunden.**“ [111])

Laube zog den populären Schiller Goethe in dramatischen Dingen vor. [112]) In der Einleitung zu seinem Drama „Die Karlsschüler“ bezeichnet er es als „Glück des Vaterlandes, in „Wallenstein“, „Maria Stuart“, „Jungfrau von Orleans“, „Braut von Messina“, „Wilhelm Tell“ ein klassisches Drama erhalten zu haben.“ [113])

Am wichtigsten erscheint mir die kritische Stellung Laubes zu **Goethes Weimarer Theaterleitung** und in Verbindung damit auch zu **Tiecks Theaterleitung,** weil gerade hierbei auch Laubes eigene Grundsätze zu Tage treten. Laube forderte in seiner demokratischen Gesinnung ein Nationaltheater. Das ganze Volk sollte „tragender Pfeiler“ des öffentlichen Instituts „Theater“ sein. In der Mitte des 19. Jahrhunderts geht die Umwandlung der Hof- und Stadttheater in Staatstheater wirklich vor sich. Laube ist ein Vorkämpfer dafür gewesen. Aus dieser Umbildung ergab sich von selbst eine andere Einstellung des Theaterleiters zum Publikum. Von der

Situation eines modernen Theaterleiters aus sind Laubes Urteile über die Weimarische Schule zu begreifen. 1858 schreibt er:

„Vergegenwärtigen wir uns, wie Goethe das Theater ansah und behandelte. Vom Bedürfnis und von der Teilnahme des Publikums ist von vornherein keine Rede, und auch im Verlaufe der Jahre wird stets eine grundsätzliche Geringschätzung, ja eine positive Verachtung des Publikums festgehalten. Die Idee eines nationalen Theaters ist also von vornherein ausgeschlossen; denn wenn das Publikum noch so klein ist, so stellt es doch in seinen Sitten, Erinnerungen und Neigungen einen Ausschnitt der Nation dar, und was die Eigentümlichkeiten einer Nation grundsätzlich abweist, das kann doch nimmermehr auf ein nationales Leben Anspruch machen". [114])

Laube macht bei seiner Beurteilung nicht die völlig anderen soziologischen Bedingungen des Weimarer Theaters, sondern Goethes Natur selbst verantwortlich, wenn er schreibt:

„Goethes Natur brachte es so mit sich. Sie war beschaulich, nicht dramatisch, und scheute deshalb den Konflikt mit der Außenwelt, welcher dem Theater so unerläßlich ist. — — — Er verbot am Ende auch dem kleinen Publikum in Weimar jedes Zeichen der Teilnahme, des Beifalls wie des Mißfallens. Goethes Welt war die literarische." [114])

Noch an manch anderer Stelle, z. B. in den „Briefen über das deutsche Theater" [115]) und im „Norddeutschen Theater" [116]), spricht Laube im gleichen Sinne über die Weimarer Theaterregie. Immer macht er Goethe den Vorwurf, daß er das Publikum nicht respektiert habe. Nur durch das Eingehen des Theaterleiters auf die Publikumsmeinung sah Laube die Wechselwirkung zwischen Leben und Theater gesichert. Dabei gab Laube der klassischen Theaterregie Weimars noch den Vorzug vor der romantischen Tiecks. Vom Standpunkt der unbedingten Aktualität des Theaters stellte er das Weimarer Theater über das in Dresden unter Tiecks Leitung. Er schreibt 1841 in der Einleitung zu „Rokoko":

„Welch ein Gegensatz zwischen Goethe und Schiller in Weimar und Tieck in Dresden! Dort eine kleine Stadt und kleine Mittel, aber Dramaturgen, welche **Lebendiges** gebären wollen, welche bei aller Bewunderung für Shakespeare die veralteten Formen desselben rüstig umgestalten und mit dem jetzt wirklichen Leben zu beseelen trachten. — — — Hier eine viel größere Stadt mit viel reicheren Mitteln, aber ein Dramaturg, welcher an Einzelheiten tüftelt, welcher den Buchstaben verehrt und nur das Absonderliche betreibt, welcher eine stille Friedenszeit und eine hingebende Aufmerksamkeit nur mit einigen kritischen Bemerkungen zu beschenken weiß und am Ende nichts Tatsächliches hinterläßt als ein Theater,

welches von ihm nichts brauchen kann, und von welchem er nichts wissen will." [117])

Laube findet zwar manche der dramaturgischen Bemerkungen Tiecks geistreich, faßt aber sein Urteil über Tiecks Theaterleitung in den folgenden Aeußerungen zusammen:

„Der Zusammenhang einem lebendigen Bedürfnis gegenüber gebricht." — — „Antiquarisches Experimentieren ist sein ganzer theatralischer Inhalt." [117])

Im Jahre 1843 nennt Laube Tiecks Bestrebungen auf dem Gebiete der Theaterregie „Uebertreibungen und Rückschritte" gegenüber denen Goethes und Schillers. [118]) Nur in einem Punkte lobte Laube Tieck, nämlich in der sorgfältigen Schulung des Schauspielers im Sprechen. Die Art, wie der Schauspieler bei Tieck sprechen lernte, stellt Laube gegen die Art des Sprechens in der Weimarer Schule, die er ablehnt. 1872 schreibt er:

„Er hatte nur einen gemeinschaftlichen Punkt mit der Weimarischen Schule: die Sorgfalt für das Wort, die Sorgfalt für die gesprochene Rede auf dem Theater. Aber seine Sorgfalt für das Sprechen unterschied sich gründlich von der in Weimar gelehrten und geübten Sprechweise. Er haßte die singende Deklamation, er verlangte streng, daß die Rede einfach und angemessen, klar, aber charakteristisch aus dem dramatischen Grunde emporwachse. Nicht losgelöst wie etwas Selbständiges hat sie dahinzufliegen, in gleichmäßiger Kadenz, nein, dem Sinne genau entsprechend hat sie zu wandeln." [119])

Ich füge noch ein Gesamturteil Laubes über Tieck dem vorangehenden hinzu. Er schreibt 1841:

„Er (Tieck) selbst ist ein Januskopf. Sein altes Gesicht stammt aus den angelernten romantischen Traditionen und Doktrinen — — Sein junges Gesicht stammt aus seinem gesunden und heiteren Verstande, welchen ein unlebendiges Leben bis heute nicht hat zerstören können." [120])

Und 1872 lesen wir eine ähnliche Charakterisierung Tiecks im „Norddeutschen Theater". [121]) Laube erkannte in seinem Urteil treffend die Zwiespältigkeit im Wesen Tiecks, der aus der Berliner Aufklärung unter Nicolai in die Romantik hinüberwuchs, um dann am Ende seines Lebens mit seiner Novellendichtung doch auch schon die neu aufkommende Richtung der Tendenzdichtung und des Realismus ahnen zu lassen.

Es bleibt noch die Aufgabe, näher auf die Kritik Laubes an dem Stil der Weimarer Schauspielkunst selbst einzugehen. Vom Stundpunkte seiner naturalistischen Prinzipien aus kritisiert er die

Weimarer Schule, die dem Schauspieler keine freie und natürliche Beweglichkeit gestattet habe, und macht dafür Goethes Nachahmung der Antike verantwortlich. 1858 schreibt Laube:

„Eine Form des Vortrags wollte er (Goethe) erreichen; ästhetische Eigenschaften der griechischen Welt schienen ihm vor allem wünschenswert. Nicht der Natur einen schönen Spiegel vorhalten, nicht die Wahrheit veredelt darstellen, wollte er — wie wir etwa jetzt von der Schauspielkunst verlangen —, nein, das Vorbild der Antike, wie wir selbige aus steinernen Bildern kennen, wollte er auf die Bühne verpflanzen. Demgemäß ward auch dem Schauspieler nie gestattet, sich einem lebendigen Ensemble hinzugeben. Immer **präsentieren** mußte er sich. Er durfte nie im Profil erscheinen, weinigstens zwei Dritteile seines Körpers und Antlitzes mußten unter allen Umständen dem Publikum zugekehrt bleiben. Die statuarische Studie war für alles maßgebend, und das ganze dramatische Element ward untergeordnet. Was wir jetzt tadeln, das Herausspielen ins Publikum, das war geboten, und was wir jetzt verlangen, die Hingebung an die Handlung der Szene, das war verboten.“ [122])

Ebenso erklärt Laube den erhöhten, edlen Sprachton, der in der Weimarer Schule gepflegt wurde, aus der Anlehnung an die Antike. Er schreibt:

„So kam es, daß der unmittelbare Ton, der streng dramatische Ton ihm (Goethe) nicht im Vordergrund stand, als er das Theater leitete. Der erhöhte Ton wurde Hauptstreben. Die Anknüpfung an die alte Götterwelt war ja gang und gäbe in der Poesie; das Altklassische der griechischen Welt war geläufig wie eine Klaviatur, sie brachte von selbst eine Steigerung des Tones mit sich. Man spricht vom Zeus Kronion nicht in gelassener Rede, und man schrieb keine Prosa. Der Vers war unerläßlich. Ihn getragen und schwunghaft zu sprechen, war Hauptaufgabe; den Rhythmus schön zu betonen, war stetes Ziel — und so entstand wie ein poetisches Naturprodukt die sogenannte Weimarische Schule, ein Geschenk der klassischen Stimmung viel mehr als das Produkt eines dramatischen Direktors.“ [123])

Das moderne Drama, das Laube forderte, sollte keine poetische Welt vergangener Zeit, sondern das Leben des Tages, der Gegenwart selbst darstellen. Die natürliche Umgangssprache in ungebundener Rede war für dieses Drama die gegebene Sprachform. Laube sah darum in dem erhöhten poetischen Vortrag, welcher von Goethe gepflegt und eine Deklamationsschule geworden, später wohl auch in eine Deklamierschule ausgeartet war [123]), eine große Gefahr für die Schauspieler seiner Zeit. Er schreibt in diesem Sinne über die ungünstige Wirkung der Weimarer Schauspielkunst:

„Diese Deklamationsschule nun verbreitet sich gerade durch die überall mit Begeisterung aufgenommenen Schillerschen Stücke über das Theater, zu einiger Beunruhigung für Männer wie Schröder und Iffland. Und diese Beunruhigung hatte guten Grund. Die natürliche Rede, die einfache Rede war bedroht.“ [123])

Noch ausführlicher setzt sich Laube im „Norddeutschen Theater“ mit Weimar auseinander, wobei er seine eigenen Grundsätze noch stärker betont. Er kritisiert die Weimarer Schule, daß sie dem Wesen Goethes entsprechend „eine literarische Theaterschule“ gewesen sei, „in welcher das dramatische Moment eine untergeordnete Rolle spielte“, während die Deklamation zu sehr hervortrete. [124]) Von seinen naturalistischen Prinzipien aus bezeichnet Laube die Weimarer Schule als **„einen positiven Rückschritt gegen Lessing und Schröder“**. [124]) Andererseits aber erkennt er an, daß die Weimarische Schule dem Theater eine Bereicherung gebracht habe. Er schreibt 1872:

„Bei der „Weimarischen Schule“ aber, der wichtigsten seit Lessing und Schröder, steht es außer Frage, daß die Quelle und der Ursprung höchlichst zu achten sind. Sie bergen einen neuen Inhalt, eine Erweiterung und Erhöhung unserer Poesie, welche über Lessing hinausreichen. Wenn wir nun die Uebertragung dieses großen Inhalts auf die Bühne übertreibend und der Wahrhaftigkeit für abträglich halten — und dies ist meine Meinung —, dann steht die dramaturgische Aufgabe vor der Frage: Wie kann die gefährliche Lehre guten Ursprungs unserem Prinzip der Wahrhaftigkeit doch so organisch einverleibt werden, daß sie der Entwicklung des Schauspiels zum Vorteil gereicht?“ [125])

Laube zeigt dann im Folgenden die Lösung der dramaturgischen Aufgabe gegenüber der Weimarer Schule. Bei großen poetischen Inhalten des Dramas läßt er die Erhöhung des sprachlichen Ausdrucks gelten. Aber dieser darf nicht Selbstzweck werden, sondern muß Mittel bleiben, den Sinn verständlich zu machen. Die Bewegung des Schauspielers darf dann edel und gemessen sein, aber sie muß der inneren Bewegung gemäß auftreten. [125]) In Laubes Urteil über die klassische und romantische Schauspielkunst zeigt sich deutlich sein eigener Standpunkt. Er fordert eine realistische, psychologisch glaubwürdige Darstellung vom Schauspieler.

Ich betrachte im folgenden Laubes kritische Stellung zu dramatischen Dichtern seiner eigenen Zeit. Gerade hierbei erkennt man, daß er vom Standpunkt des Theaterpraktikers urteilte, dessen Wertmaßstab das Gefallen im Publikum ist. Wäre Laube wirklich ein tiefer Geist und künstlerischen Erkennens fähig gewesen, dann hätte er Hebbel und Kleist nicht ganz in Acht und Bann getan. **Hebbel** war allerdings kein Dichter, der dem Zeitgeist in der Weise Rechnung trug, wie es Laube vom modernen Dramatiker verlangte.

Dazu kommt, daß Laubes Urteil über Hebbel von der persönlichen Entfremdung beeinflußt ist, die zwischen ihnen bestand. Hebbel hatte sich 1831 ebenfalls um den Posten des Burgtheaterdirektors beworben und sich für diese Stellung für befähigter gehalten. Daraus entsprang Laubes Abneigung gegen Hebbel, die er auch seine Frau*), die damals am Burgtheater gastierte, entgelten ließ. Laube war als Mensch nicht groß genug, unabhängig von allem persönlichen zu urteilen.**) Er selbst schreibt über Hebbel:

„In Wien begannen wir dies Jahr 1854 mit einem Stücke von Friedrich Hebbel. Es war ein Akt der Selbstverleugnung, welchen ich mir auferlegte, indem ich ein Stück von Hebbel in Szene setzte.“ [126])

Er berichtet weiter über eine Aufführung der Tragödie „Maria Magdalena“, die er noch für die „beste dramatische Arbeit“ Hebbels hält, und erkennt dabei unbewußt die große tragische Wirkung dieses Werkes an:

„Als der Vorhang zum letzten Male gefallen war, herrschte in dem kleinen Zuschauerkreise helle Verzweiflung. Wir gingen von dannen wie von einer Hinrichtung. Ist dies der Zweck dramatischer Kunst? Ist dies ein Ziel der Bühne? Und war dies Mißtönen zufällig in dies eine Werk des Dichters gedrungen, oder gehörte es zu seinem Wesen?“ [126])

Laube nennt Hebbel einen „dichtenden Denker“, der seine Gestalten nur „zusammendenkt“, sie aber nicht plastisch vor Augen sieht; denn die Anschaulichkeit fehle ihnen. [127]) Er tut ihn ab als Sonderling. [128]) Bühnengerecht und wirkungsvoll zu schreiben, waren für den großen Theatergeneral Laube, wie ihn einmal eine kleine Arbeit nennt***), die obersten Gesetze. Mit ihnen urteilte er auch über einen großen Dramatiker. Ebenso absprechend urteilte Laube über die Dramen **Heinrich von Kleists**.****) Wohl wissen wir, daß Laube von einer Aufführung des „Käthchens von Heilbronn“ beeindruckt, sich vom rauhen studentischen Leben abwandte und zur Poesie seinen Weg nahm. Aber damals war er noch in romantischem Fahrwasser. Später, im Jahre 1868 urteilt er:

„Die Reife der Zeit ist entscheidend für klassische Ansprüche, und die Erfahrung namentlich auf der Bühne, welche ein Prüfstein

*) Vergl. Brief Hebbels vom 31. Mai 1861 und Herbst 1850. Neue Hebbel-Dokumente a. a. O. S. 141 u. 153.

**) Vergl. Laubes Briefe an Friedrich und Ch. Hebbel. Neue Hebbel-Dokumente S. 167—184.

***) Fortunatus: Der große Theatergeneral. (Laube) Illustriertes Wiener Extrablatt Nr. 256.

****) Obwohl Kleist schon 1811 starb, ordne ich ihn in diesen Abschnitt meiner Betrachtung ein; denn er ist wie Hebbel ein einzelner großer Dramatiker.

des Bestandes ist, haben nicht für die Kleistsche Reife gestimmt. Die krankhafte Ader der Absonderlichkeit, welche alle seine Stücke durchdringt, ist dem Publikum von Jahr zu Jahr sichtlicher und störender geworden. — — — In den sechziger Jahren verlor selbst das „Kätchen“ mehr und mehr seine Anziehungskraft und der „Prinz von Homburg“ wurde als krankhaft und unschön im Stich gelassen.“ [129])

Laube nimmt hier ganz offensichtlich die allgemeine Publikumsmeinung seiner Zeit zum Maßstab seines Urteils.*) 1872 verurteilt er von seinen realistischen Grundsätzen aus das „Käthchen“. Er schreibt:

„Und das „Käthchen“ selbst — wir müssen's uns eingestehen — ist auch ziemlich alt geworden. Eine verzweifelt reale Zeit sieht mit Befremden ein Ritterstück, dessen Held und Heldin ein Traumleben in die Wirklichkeit verpflanzen, in eine Wirklichkeit, welche grob rittertümlich um sie herum hantiert. Der gute poetische Glaube daran wird heutigentags immer seltener, das Theaterpublikum dafür also immer kleiner.“ [131])

Während Laube Hebbel und Kleist in Uebereinstimmung mit der öffentlichen Meinung verkannte, hat er sich um den dritten großen Dramatiker seiner Zeit, um Franz **Grillparzer,** gewisse Verdienste erworben. Die Vorliebe Laubes für Grillparzer ist bei der Verschiedenheit ihrer Charaktere verwunderlich. Es erscheint mir auch zweifelhaft, ob sich Laube aus eigenster künstlerischer Ueberzeugung für Grillparzer als dramatischen Dichter begeisterte, denn er setzte in seinem Eintreten für Grillparzers Dramen als Burgtheaterdirektor schon eine gewisse Tradition fort. Bereits Schreyvogel hatte sich in seiner Burgtheaterdirektorzeit (1821—1832) die allergrößten Verdienste um Grillparzer erworben, obwohl von Seiten der Zensur und des Publikums Schwierigkeiten gegen Aufführungen Grillparzerscher Dramen gemacht wurden. Als Laube Direktor an der Burg wurde, hatte Grillparzer schon eine Theatergemeinde, die seine Stücke bejahte und wünschte. Laube darf also nicht das Verdienst beanspruchen, Grillparzersche Dramen erst für die Bühne gewonnen zu haben. Das persönliche Verhältnis Laubes und Grillparzers muß vertraulich gewesen sein. Laube kannte nach seinen Aussagen „Libussa“ und „Bruderzwist im Hause Habsburg“, [132]) Stücke, für die Grillparzer der Bühne keine Konzession erteilte, und die erst nach seinem Tode der Oeffentlichkeit bekannt wurden. Laube hat hohe Worte der Verehrung für Grillparzer gefunden, wie die Festrede zeigt, die er am 15. Januar 1811 zu Grill-

*) Vergl. dazu ein ähnliches Urteil Laubes über den „Prinzen von Homburg“ an anderer Stelle. [130])

parzers achtzigstem Geburtstage hielt*). Er ließ bei Grillparzer sogar Eigenheiten dramatischer Komposition gelten, die er theoretisch verwarf. So kritisierte er die Unterordnung der dramatischen Handlung unter die Charakterzeichnung in Grillparzerschen Dramen, wie im „Bruderzwist im Hause Habsburg". [133]) Er lobte jedoch dieses Stück, weil in ihm ein naheliegender vaterländischer Stoff zur Darstellung gebracht wurde. Er sah darin einen Beitrag zur deutsch-österreichischen Staatsfrage. [134]) An anderer Stelle lobt Laube „König Ottokar" im gleichen Sinne. Er pries Grillparzer als den Dichter seiner Heimat, seines Volkes [135]) „in diesem großen nationalen und politischen Gedanken". Als Grillparzer nach Aufführung seines Stückes „Ein treuer Diener seines Herrn" der Vorwurf politischer Parteinahme gemacht wurde, verteidigte Laube ihn. Er schreibt:

> „Er (Grillparzer) verdiente weder vor 1830 und 1848 die Unzufriedenheit der Regierung, noch 1848 und 1849 den Zorn der Revolution. Er ist ein selbstdenkender Mann, der sich weder von rechts noch von links zum Nachsprechen nötigen läßt. Und er ist vor allen Dingen kein Parteimann. Dennoch gehört er keineswegs zu jenen abgeschlossenen Dichtern, welche die Gedanken und Taten der Gegenwart mißachten und geflissentlich ignorieren." [136])

Laube rechnete den Dichter Grillparzer zu den Anhängern des liberalen Gedankens in politischen Dingen**).

Weiterhin lobte er an Grillparzer den dramatischen Techniker, der die Gesetze der Bühne achtete und auch die Theaterwirkung kannte. Er schreibt:

> „Er (Grillparzer) kannte die Wirkungen vom Theater herab ganz genau und bis ins feinste. Er hat nie ein Drama geschrieben, ohne es in der Theatererscheinung vor sich zu sehen, und er wies mit Geringschätzung alle sogenannten Buchdramen ab. Die Aufführbarkeit mit größerer oder geringerer Wirkung war ihm ein integrierender Bestandteil des Dramas". [137])

Laube stellt der „Iphigenie" Goethes die viel dramatischere „Sappho" [138]) Grillparzers, die er besonders schätzte, gegenüber und schreibt:

> „Der dramatische Dichter Grillparzer stimmte eben nicht überein mit dem Dichter Goethe, welcher die dramatischen Fugen nur leise und obenhin berühren mochte". [137])

Um der Wirksamkeit, um der atemlosen dramatischen Handlung willen preist er auch Grillparzers erstes Stück „Die Ahnfrau" [139]). Von den drei großen Dramatikern Hebbel, Kleist, Grillparzer ist es der letztere, den Laube anerkannte und für den er sich mit Wärme ein-

*) G. W. Bd. 50, S. 217—231.
**) Franz Grillparzer, Nekrolog 1872 (G. W. 50, S. 240).

setzte. Als kundiger Theatermann machte er Grillparzer besonders dadurch theaterfähig, daß er d i e Schauspieler herausfand, deren Individualität besonders geeignet für Grillparzers Bühnengestalten*) war. Laubes persönliche, literarische und dramatische Beziehungen zu Franz Grillparzer untersucht eingehend eine Arbeit von Gerhard Färber**). Sie zeigt auf, daß das Verständnis Laubes für Grillparzer durch seine naturalistischen Kunstprinzipien beschränkt war, und daß Laubes Szenierungsarbeit an den Dramen Grillparzers eben von diesen seinen Grundsätzen aus erfolgte und dabei die Wirkung aufs Publikum allzu stark in den Vordergrund stellte.

Ich betrachte im folgenden Laubes Urteile über die Dramen seines jungdeutschen Bundesgenossen **Karl Gutzkow.** Ich kann dabei natürlich nicht eingehend das persönliche Verhältnis Laubes zu Gutzkow behandeln. Ich greife nur das für uns unentbehrliche Zeugnis Laubes heraus, das besagt, daß Gutzkow es gewesen ist, der ihm eigentlich erst den Weg zum Bühnenschriftsteller gewiesen hat. Laube schreibt im „Burgtheater" 1868, daß Gutzkow „der erste gewesen, welcher das „Junge Deutschland" dem Theater zugeführt habe. [140]) Und weiter äußert er:

> „Schon im Jahre 1834, als ich „Reisenovellen" schrieb und er seine „Wally" noch im Kopfe trug, sagte er mir plötzlich einmal in Leipzig: ‚Eigentlich müßten wir für die Bühne schreiben!' Und dabei entwickelte er die Macht, welche von der Bühne ausgehen könnte, sobald sie die Interessen der Gegenwart darstellte". [140])

Daß freilich Laube erst durch Gutzkow im Jahre 1834 die Bühne als Wirkungsstätte erkannt habe, dazu stehen die bereits angeführten Zitate Laubes vor dem Jahre 1834 im Widerspruch***). Schon damals forderte er die Bühne als Wirkungsstätte, als Ausdruck des Zeitgeistes. Aber es ist wahrscheinlich, daß er 1834 noch nicht daran dachte, selbst Dramen zu schreiben, um damit von der Bühne herab zu wirken. Von den beiden jungdeutschen Dramatikern schrieb Gutzkow auch wirklich zuerst ein Theaterstück [„Richard Savage" 1839] im modernen Sinne****).

*) So spielte Joseph Wagner den „Ottokar", Charlotte Wolter die „Sappho" mit größem Erfolge.

**) Gerhard Färber: Laubes persönliche, literarische und dramatische Beziehungen zu Franz Grillparzer. Diese Dissertation, die in Maschinenschrift im Besitze der philosophischen Fakultät zu Prag ist, lag mir nur im Auszug im „Jahrbuch der philosophischen Fakultät der deutschen Universität Prag" vor. Prag 1925.

***) Vergl. Anmerkungen Nr. 14 und 21.

****) Von Laubes dramatischen Gelegenheitsarbeiten in seiner Studentenzeit darf ich getrost absehen. Sie sind in einer Zeit entstanden, in der Laube noch keinen eigenen Standpunkt in der literarischen Enwicklung hatte. Sie sind bloße Nachahmungsversuche und Laube hat sie später selbst als „unreife Ware" bezeichnet. [140])

Von Gutzkows Dramen schätzte Laube den „Werner" am höchsten. Er schreibt darüber:

„ein gut dramatisiertes Stück unseres modernen Lebens, einfach, ohne Prätension, wahr". [141])

Und an anderer Stelle äußert er:

„Er (Gutzkow) fuhr fort mit seinem ‚Werner', und fand gerade im Burgtheater eine dauernde Stätte für diesen ‚Werner', und dies Stück bebaute klar ausgesprochen das Feld, welches ich das Stück der Gegenwart nenne". [140])

Im gleichen Sinne lobt Laube „Zopf und Schwert", „Urbild des Tartuffe" und „Uriel Acosta", weil sie den Geist der Zeit zum Ausdruck bringen. [142]) Aber schon in einer Kritik vom Jahre 1844 über „Zopf und Schwert" meint er, daß Gutzkow durch allzu große Zugeständnisse an das alltägliche Theaterbedürfnis wohl zu größerer theatralischer Wirkung gekommen sei, daß aber dabei seine Stücke an Bedeutung verloren hätten. [141]) Zu dieser Zeit, 1844, war Laube allerdings noch nicht Theaterdirektor. Als er selbst ein Theater zu leiten hatte und allergrößte Zugeständnisse an das Publikum machte, hätte er kaum so geurteilt. Bei den späteren Stücken Gutzkows „Ella Rose" und „Ottfrid" lobt Laube wiederum den aktuellen Gehalt, findet sie aber in der Form (Handlung und Sprache) nicht „siegreich bewältigt". [143]) Trotz alledem steht Laube Gutzkow am nächsten. Beide kamen sie von der Politik und Journalistik zur Bühne und suchten auch von hier aus im Sinne der jungdeutschen Ideen zu wirken. Noch 1868 schreibt Laube über Gutzkow:

„Früher und deutlicher als irgend einer hat er den Lebenspunkt erkannt, von welchem die dramatische Produktion ausgehen müsse, um auf der Bühne und von der Bühne wirksam zu werden". [143])

Ich füge noch eine Kritik Laubes über Gutzkows „13. November" den erwähnten hinzu, in der sich Laube mit der Schicksalstragödie auseinandersetzt. Er findet die Weltanschauung einer Schicksalstragödie durchaus nicht mehr mit dem modernen realistischen Zeitgeist vereinbar und schreibt 1845:

„Einem eigensinnigen Schicksal unterworfen zu sein, bis in die willkürlichsten Einzelheiten ersichtlich unterworfen zu sein, das ist durch die Schicksalsstücke Werners, Müllners, Houwalds abgenutzt. Wieviel wir griechische Tragödien galvanisieren, unsere Weltanschauung ist einmal nicht mehr auf die Idee des Fatums zu stellen. - Das Bedürfnis der Freiheit empört sich in uns, wenn dies Thema als ein berechtigtes uns eine Kunstwelt bestimmen soll". [144])

Aber der Theatermann Laube, der die Wirkung als oberstes Gesetz ansieht, spricht, wenn wir 1853 lesen:

„Der Frühling hat seinen berauschenden Duft, und einen solchen

brachten auch die kleinen Schicksalsstücke, die „Februare" Zacharias Werners und Adolf Müllners mit sich. Sie machten eine augenblicklich starke Wirkung, und man war geneigt, Erstaunliches zu erwarten." [145])

Ein weiterer bekannter dramatischer Dichter zu Laubes Zeit war **Ludwig Anzengruber.** Dieser war ganz nach Laubes Herzen. Laube lobt Anzengrubers Art, „ins volle Leben zu greifen und unumwunden dramatisch vorzugehen"[146]), er preist ihn, weil er „Gedanken, Fragen und Wünsche der Gegenwart"[147]) behandelt und Menschen aus Fleisch und Blut, Volkscharaktere auf die Bühne stellt. Er lobt ihn auch um der gesunden Tendenz willen. In Anzengruberschen Dramen sah Laube eine Bereicherung der Bühne durch Stücke aktuellen Gehalts. Er lobt den Verfasser des „Pfarrers von Kirchfeld", des „Kreuzelschreibers", des „Meineidbauers" und des „Gewissenswurms" und schreibt 1875:

„Er (Anzengruber) behandelt katholische Formen und Geistliche unter den Bauern, wie Collins*) die feine Erbsünde protestantischen Pfaffentums im Bürgerstande erörtert. Wenn dies weite, wichtige Thema ohne grobtendenziöse Herausforderung dem modernen Drama einverleibt werden kann, so gewinnt dadurch das Theater eine lange unentdeckt gebliebene Quelle." [147a])

Anzengrubers gesunder Realismus, der Bühnenfiguren schuf, die aus dem Leben genommen und der Wirklichkeit abgelauscht waren, deutet auf den kommenden Naturalismus hin. Wenn überhaupt in Deutschland Uebergänge nach dem naturalistischen Drama gesucht werden, muß man Anzengruber nennen. Schon die Sprache des „Pfarrers von Kirchfeld", die den Dialekt verwendet, deutet diese Entwicklung an. Wenn nun Laube die Dramen Anzengrubers preist, so scheint mir dies kein Zufall zu sein. Sie entsprechen seinen theoretischen Grundsätzen, die ich auch als „naturalistisch" gekennzeichnet habe. Martersteig nennt Anzengruber den „Gewissensanwalt" seines Volkes**). Anzengruber war ein Dichter der Tendenz. Er schrieb nicht aus literarischem Ehrgeiz. Seine Dramen wurden aus der sozialen und seelischen Not seines Volkes geboren. Sie waren in einem viel tieferen und echterem Sinne Ausdruck des Zeitgeistes, als ihn der Jungdeutsche Laube verstand. Aber die Verbindung zu Laube hin bleibt deutlich. Die Dramen Anzengrubers verwirklichten in ihrem Stil (dem aktuellen Gehalt und der naturalistischen Form) seine theoretischen Forderungen.

Ich könnte noch eine große Zahl von Kritiken Laubes über zeitgenössische Dramen anführen, deren Namen wir heute kaum mehr kennen. Auch da urteilt Laube immer von seinen realistischen Grund-

*) Collins: Die „Neue Magdalena".
**) Martersteig: Deutsches Theater, S. 581.

sätzen aus. Wegen des aktuellen Gehalts seiner Lustspiele lobt er den österreichischen Lustspieldichter Eduard von Bauernfeld. [148]) Seine Urteile gegenüber Raupach*) und Kotzebue sind im allgemeinen ablehnend. In gewissen Punkten erkennt er jedoch ihre Bestrebungen an, so z. B. wenn er das Thema der Hohenstaufentragödie Raupachs, politischen Zwiespalt zwischen Kaisertum und Kirchenmacht, „dramatisch verwertbar" findet[149]), oder Kotzebues „gewandte Sprache", die „schlagende Lebendigkeit des Dialogs" lobt[150]).

Die Betrachtung in diesem Abschnitt zeigte, daß Laubes dramatische Theorie, ist sie auch aus den realen modernen Zeitbedingungen selbst entstanden, sich am kritischen Urteil über die Dramatik und Theaterregie der vergangenen Zeit bildete und festigte, wie sie sich in der kritischen Auseinandersetzung mit den Dramen, die in seiner eigenen Zeit geschrieben wurden, immer von neuem bewähren mußte.

*) Eine gute Kritik Laubes über Raupach findet sich in ganz früher Zeit. „Aurora" 1829, Nr. 2 und 18.

d) Drama, Bühne, Publikum.

Laube war in allererster Linie Theatermann; vom Theaterstandpunkt ging er in seinen Urteilen aus. Er verlangte, daß das Drama den technischen Anforderungen der Bühne genügen müsse. Er forderte das Bühnendrama und lehnte das Buchdrama ab.[151]) Die „plastische Probe“ [151]) auf der Bühne war Laubes Maßstab bei der Beurteilung eines dramatischen Werkes. Diese Forderung des Bühnendramas war zu Laubes Zeit notwendig, nachdem die Romantik die Bühne so völlig verachtet und nur Luftschlösser gebaut hatte. Die negative Seite der Einstellung Laubes liegt darin, daß er das Drama als Kunstwerk vielfach den technischen Forderungen der Bühne unterordnete. Er ging von der Kulissenbühne seiner Zeit und ihren technischen Möglichkeiten aus und lehnte sich darum in Fragen der Komposition gegen Shakespeare auf. Dem theatralischen Effekt opferte er öfters den künstlerischen Organismus des Dramas. Als Regisseur griff er wie ein Arzt mit dem Amputiermesser in den dramatischen Organismus ein, um ihn bühnengerecht zu machen. Erst in der Laubeschen „Kur“ wurde ein Drama theaterfähig. Laubes eigenwilliges Schalten zeigt sich besonders in den Bearbeitungen Shakespearescher Dramen, die den Organismus der Originale völlig zerstören.*)

Auch in Laubes Einstellung zum Publikum sehen wir eine positive und eine negative Seite. Laube erkannte richtig, daß das Publikum am Leben des Theaters mitschaffen müsse. Gerade vom demokratischen Zeitgeist aus forderte er mit Recht, daß das ganze Volk in allen seinen Gesellschaftsschichten daran beteiligt sein sollte. Das „Junge Deutschland“ beurteilte bewußt, wie Laube schreibt, „alle literarischen Erscheinungen in ihren Verhältnissen zur Volksbildung und Volksentwicklung“. [152]) Die negative Seite der Einstellung Laubes trat zu Tage, als er Theaterdirektor wurde. Eine zunächst richtige und in der Zeit notwendig begründete Forderung ging auch hier über die Grenzen. Als Regisseur forderte er die Wirkung des Dramas, Theatertechnik und Theatralik, als Theaterleiter wollte er unbedingt dem Publikum gefallen. Wenn sich Laube bei Beurteilung eines Dramas immer auf Geschmack und Urteil des großen Publi-

*) Alexander v. Weilen: „Laube und Shakespeare“. Shakesp. Jahrbuch XLIII, S. 98—137.

kums berief [153]), vernachlässigte er die kulturelle Aufgabe eines Theaterleiters. Er schreibt z. B. 1868:

„Ein Theaterdirektor muß wie ein Regent die einstimmige öffentliche Meinung respektieren.“ [153])

Und über Shakespeares „Coriolanus“ äußert er schon 1843:

„Der Held des Stückes verhöhnt den ganzen Grundton unserer Zeit, er schlägt ihm ins Gesicht, und da er als Held des Stückes in den Hauptszenen siegreich dargestellt wird vom Dichter, so geht ja Hohn und Faustschlag ins Publikum selber. Wie soll da Gefallen entstehen.“ [154])

e. Die Struktur des neuen Dramas.

1. Aeußere Struktur.

Von Laubes Standpunkt der unbedingten Bühnenwirksamkeit lassen sich die dramatischen Strukturgesetze herleiten, die er aufstellt. Für ihn mußte ein Drama zuallererst Handlung haben. 1843 nennt er die Handlung „die Hauptsache eines Stückes: sie allein gibt ihm Leben, Knochen, Muskeln, Haut, ja Herz, Lunge, Leber, selbst Blut." [154]) Die Handlung ist für Laube „die Triebfeder des Theaterstückes." [155]) Noch 1872 schreibt er in Berufung auf Aristoteles:

> „Bei uns geht man mit epischen Grundgedanken an ein Drama; das ‚Nacheinander' hält man für hinreichend, das ‚Miteinander' ist aber erforderlich, das ‚Gegeneinander' belebt erst die dramatische Form." [156])

Daher lehnte Laube alle epischen Ausbreitungen in einem Drama ab. Er verwirft Shakespeares „Historien", weil ihr Inhalt mehr „Geschichtsmasse" als dramatische Masse sei. [157]) 1868 schreibt er über diese:

> „Es geschieht viel, aber das Geschehene steht im Vordergrunde, das Handeln, die eigentliche Macht des Dramas, die persönliche Entwicklung des Menschen durch folgerichtige Tätigkeit, der eigentliche dramatische Quell des Geschehens bleibt meist verdeckt." [158])

Laube verlangte einen strengen dramatischen Dialog, der durch Handlung bewegt wird. Von den Historien war es allein „Richard III.", den er für ein „volles Stück" [159]) hielt. Die anderen waren für ihn epische Dichtungen, und ihre Aufführung nannte er eine „dilettantische Barbarei".*) [160])

In der Betonung der dramatischen Handlung wandte sich Laube auch gegen Goethes Dramatik**). Er spricht von der epidramatischen Form des Götz". [161]) Er nennt den „Egmont" „mehr Novelle als Drama" und „unbeschreiblich schwer zu spielen". [162]) Einzig die Alba-Egmont-Szene im IV. Akt ist für ihn eine dramatische Szene, wo die Gegensätze zusammenprallen. [163]) Und über den Goe-

*) Wobei Laube allerdings diesen Ausspruch Grillparzer in den Mund legt.

**) Vergl. dazu Laubes Stellung zu Goethes Weimarer Theaterregie.

theschen „Faust" äußert er: „ein dramatisches Epos, welchem niemand die Theatermöglichkeit ansehen mochte". [164]) Laube wollte, um eine große Theaterwirkung zu erreichen, jede Möglichkeit äußerer dramatischer Zusammenstöße in der Handlung ausgenutzt sehen. Für feinere innere Handlung hatte er geringes Verständnis, wie seine Kritik an Goethes „Egmont" zeigt. Er liebte kräftigere Mittel der Spannung. Wenn Laube von der Handlung eines Theaterstückes sprach, meinte er Vordergrundshandlung. Es kann aber ein Drama auch äußerst spannend sein, wenn die eigentlich drastischen Zusammenstöße hinter der Bühne vor sich gehen und nur die inneren Folgen dieser Handlungen auf die sichtbare Szene reflektieren. Laube zog die theatralisch effektvolle, sichtbare Vordergrundhandlung der Hintergrundhandlung vor. Dies kann uns seine eigene Dramatik beweisen, z. B. das Lustspiel „Cato von Eisen", das eine freie Bearbeitung des spanischen Lustspiels „Nachsicht für alle" von Gorostiza ist. „Der Spanier läßt die drastischen Momente der Komödie zwischen den Akten vor sich gehen; Laube brachte davon soviel wie möglich auf die Bühne."*) [165])

Spannende dramatische Handlung sah Laube in den Stücken des großen französischen Theatertechnikers „Eugène Scribe". Er schreibt:

„Bei Scribe ist die Hauptbedingung, nämlich der künstliche Entwicklungsgang der Handlung, und die letzte Bedingung, nämlich die Sprache, also Lebensblut und Kleidung, fast immer von größter Geschicklichkeit." [166])

Er tadelt die harte Kritik gegen Scribe und sagt weiter:

„Wie man den Wald vor Bäumen nicht sieht, so erkennt sie die Handlung nicht und sieht den Dialog nicht, einen höchst geistreichen Dialog, der voll anmutiger Wirkung ist, weil er genau aus den Verhältnissen der Handlung erwächst." [166])

Wie Laube die Handlung als das oberste Gesetz dramatischer Komposition pries und ihrer Antithetik entsprechend dramatischen Dialog forderte, so verlangte er auch straffste Konzentration im dramatischen Aufbau. Er verlangte die Einheit der Handlung, des Ortes und der Zeit. Schon in frühester Kindheit**) hatte er die Aufrechterhaltung der „Illusion" als das wichtigste Gesetz des Theaters kennen gelernt. Die Illusion wurde um so besser erhalten, je gedrängter und straffer ein Drama in Zeit und Raum gebaut war. Diese Probleme dramatischer Komposition erörtert Laube wieder an Shakespeare***). Schon in der Einleitung zu „Rokoko" 1841, wo

*) So schreibt Houben in der Vorbemerkung.
**) Vergl. Laube: Erinnerungen.
***) Shakespearebühne und Laubes Illusionsbühne sind Gegensätze, sodaß sich gerade an Shakespeare Laubes Einstellung am besten entwickeln läßt.

er sich mit Shakespeares Lustspielen befaßt, äußert er, daß Shakespeare „keine maßgebende Form für die Komödie“ [167]) gefunden habe. Bei Shakespeare sei dadurch, daß Tragisches und Komisches unverbunden nebeneinander gestellt werde, „Episodentum aber kein Stück gewonnen“. [167]) Ausführlicher spricht Laube in einem Aufsatz „Neuer Shakespeare“ vom Jahre 1843 über die Fragen dramatischen Aufbaues. Er legt in seinen Ausführungen*) dar, daß Shakespeares Szenerie eine ganz andere war als die seiner Zeit. Die Ansprüche der modernen Zeit auf gedrängte Form und Illusion seien Shakespeares Zeit fremd gewesen. Shakespeare sei es „gar nicht um eine fein abgemessene Form der inneren Raumverhältnisse eines Stückes zu tun gewesen“. Aus diesen Erwägungen fordert er eine Bearbeitung Shakespeares für die moderne Bühne. [168]) Er schreibt wörtlich:

> „Die Personenhäufung aber und die Zersplitterung des Interesses durch Sprünge in Zeit und Raum sind dem erquicklichen Eindruck von Tage zu Tage nachteiliger, seit wir die größere Wirkung zusammengedrängter Aktion kennen.“ [168])

Und weiter äußert er:

> „Bei Besprechung der einzelnen Stücke wird sich Gelegenheit zur Erklärung bieten, warum ich ein Zurückgehen auf Aristotelische Einheiten für so notwendig erachte, und daß ich nicht Aristotelischer Autorität halber auf diesen alten Rat zurückkomme, sondern in der gewonnenen festen Ueberzeugung, es bedinge die größere oder geringere Einheit in Zeit, Raum und Handlung die größere oder geringere dramatische Wirkung.“ [168])

Laube glaubte, daß das Gebot der Zusammendrängung der dramatischen Zusammenhänge für den deutschen Dramatiker unerläßlich sei. Er schreibt:

> „Die Einheit im Drama streng zu nehmen, ist für uns Deutsche etwas sehr Ersprießliches. Wir sind von Natur aus geneigt zu schweifen und sind durch den Einfluß Shakespeares in dieser natürlichen Neigung nur gar zu sehr bestärkt worden.“ [169])

Die weite, lockere Komposition bezeichnet er als „germanische Gefahr“. [169]) Gerade von seinem Standpunkt der unbedingten Wirkung aufs Publikum forderte Laube konsequent die Zusammendrängung der dramatischen Handlung:

> „Der Zuschauer dehnt sich aus in Gleichgültigkeit und Trägheit, je weniger er sich zusammengehalten fühlt. Warum sagt man: Es fesselt mich, oder es fesselt mich nicht? Strenge Form ist Fessel.“ [169])

Vom Gesetz der Fesselung des Zuschauers ist seine Forderung der

*) Laube bezieht sich dabei auf Rapps Shakespearestudien.

straffen Komposition eines Dramas bestimmt*). Unbedingt verlangte er die Einheit der Handlung. Der „Genialität“ gestatte er auf dem Gebiet der räumlichen und zeitlichen Konzentration eines Dramas eine gewisse Freizügigkeit. [169]) Aber er selbst traute sich diese Kraft nicht zu. Er schreibt:

„Ich hoffe nur dadurch, daß ich meinen Stoff eng zusammenhalte und Schritt für Schritt organisch entwickle, den Zuschauer auf meinem Weg mit fortzunötigen. Ich nehme also die volle Form in Anspruch und verzichte lieber auf manche mir erreichbare Ausbreitung des Inhalts als auf ein festes Hilfsmittel der Form.“ [169])

Laube beruft sich bei der Forderung der drei Einheiten im Drama auf Hegel.**) [170]) Auch auf Lessing stützt er sich, wenn er 1871 schreibt:

„Lessing bekämpfte die Notwendigkeiten der äußerlichen Einheiten und drang um so strenger auf die innere Einheit der Handlung. Kein dramatischer Dichter war so enthaltsam mit Zeit und Raum, keiner verhielt sich so gründlich einfach im Szenischen wie Lessing.“ [171])

Von Laubes Forderung der straffen bühnenwirksamen Form eines dramatischen Kunstwerks sind seine Urteile über das romantische wie das Shakespearische Drama zu begreifen. Ueber Tiecks „Gestiefelten Kater“ urteilt er z. B.:

„Wenn die gute und wirksame Form eines Theaterstücks noch so dürftig angebaut ist, wie bei uns, da ist die Aufführung der ersten besten schlottrigen Form, in diesem Falle altmodischen Form, welche von unmächtiger Phantasterei hervorgesucht wird, nur ein Zeichen von Unreife oder Ueberreife.“ [172])

Und im gleichen Sinne tadelt er die „schlottrige Form“ des Briten.[173])

Für die Einheit der Handlung ist ein fester Mittelpunkt nötig. Laube erkannte daher richtig, daß ein Theaterstück nur einen Helden haben darf, damit die Spannung des Publikums auf einen Punkt konzentriert bleibt. Diese Einsicht gewann Laube bei seiner eigenen dramatischen Schriftstellerei, wie ich im zweiten Teil meiner Arbeit darlegen werde. Ich zeige sie hier in einer Kritik Laubes an Otto Ludwigs Drama „Die Makkabäer“ auf. 1868 schreibt er:

„Das Stück hat eine zunächst höchst gefährliche Eigenschaft: es hat zwei Helden, Lea und Judah. Solche Fülle ist sehr mißlich.“ [174])

Und ebenso äußert er 1872:

*) Es sei darauf aufmerksam gemacht, daß in heutiger Zeit gerade eine Bewegung gegen dieses Verhältnis zum Publikum in der deutschen Laienspielbewegung besteht, die eine Befreiung des Zuschauers von der Fesselung fordert. Es sei auf Bücher von Martin Luserke, „Laienspiel und Jugendbühne“ u. a. verwiesen.

**) Hegel: Das System der einzelnen Künste 3. Abschnitt, 3. Kapitel, die Poesie b) das dramatische Kunstwerk.

„Kein Publikum gibt sich gutwillig her zu einem völligen Wechsel inmitten des Kunstwerks; denn das Publikum hat seine vorgezeichneten Lebensbedingungen. Die hauptsächlichste dieser Bedingungen heißt: organische Folge. Wenn also wie hier der Organismus des Stückes neu anheben will, da erfährt das innere Wesen des Publikums einen störenden Ruck.“ [175])

Eine weitere Forderung Laubes an den Aufbau der Handlung lautet: Das dramatische Geschehen muß mit der Katastrophe, dem Untergang des Helden unmittelbar abschließen, da dort die höchste Wirkung erreicht ist. Wieder entwickelt Laube dieses Gesetz am Gegensatz zu Shakespeare, der ja meistens nach der Katastrophe noch einen Akt bringt, in dem die Handlung ausklingt. So schreibt er 1844 in Kritiken über den „Sommernachtstraum“ und den „Kaufmann von Venedig“:

„Des Dramas Kern ist Handlung; wenn diese erfüllt ist, dann ist das Stück am Ende. Erfüllt ist aber die Handlung nicht nur, wenn alle angeregten Interessen erledigt sind, sondern der Eindruck der Erfüllung tritt schon ein, wenn das Hauptinteresse abgetan ist. Deshalb sorgt ein guter Dramatiker dafür, daß alle Nebeninteressen entweder gleichzeitig mit dem Hauptinteresse, oder daß sie wenigstens in raschester Kürze nach diesem erledigt werden. Und deshalb ist hier (im Sommernachtstraum) und im „Kaufmann von Venedig“ ein Fehl anfänglicher dramatischer Kunst, nach Erfüllung der Hauptinteressen noch einen Akt für Nebeninteressen zu bringen.“ [177])

Laube tadelte die Vernachlässigung dieser seiner Forderung in vielen Stücken [178]), besonders aber bei Shakespeare, im „Julius Cäsar“ [176]), im „Kaufmann von Venedig“ [179]), im „Heinrich IV“ [180]) und anderen. Selbst im „Wilhelm Tell“ Schillers sieht er das Gebot der Steigerung der dramatischen Spannung außer acht gelassen und tadelt darum den letzten Akt. [181]) Wie Laube verlangte, daß das Drama unmittelbar mit der Katastrophe abschließen müsse, forderte er vom dramatischen Dichter, den Schluß selbst in der Spannung der Handlung dauernd anzudeuten. 1829 schreibt er in der „Aurora“:

„Der gute Schluß eines Trauerspieles muß durch das Vorhergehende so vorbereitet, ja so notwendig bedingt sein, daß ihn der Leser oder Zuschauer mit Gewißheit kommen sieht.“ [182])

Laube tadelt darum Shakespeares „Richard III.“ und schreibt 1868 im „Burgtheater“:

„Es genügt nicht, daß er (der Bösewicht) am Ende erschlagen wird. Wir müssen dies kommen sehen. Dies Kommen ist für uns die Lockung zur Teilnahme. Ohne diese Zutat ist das Bühnenstück für uns wüst und unerquicklich und kein Kunstwerk.“ [183])

Die beiden zuletzt genannten dramatischen Gesetze Laubes deuten auf ein Drama hin, das in seiner Handlung analytisch — regressiv aufgebaut ist (im Unterschied zum progressiven Zieldrama). Ich werde im zweiten Teil der Arbeit aufzeigen, daß Laube wirklich diese Art des dramatischen Aufbaues zumeist anwandte.

2. Innere Struktur.

Für Laube war, wie ich zeigte, die Handlung die „Hauptsache" eines Stückes. Es erhebt sich daher von selbst die Frage nach ihrer Motivierung. Laube forderte, daß die Handlung sich aus den Charakteren eines Dramas entwickeln müsse. Er schreibt 1841 über die Lustspiele Eugène Scribes:

> „Technischer Mechanismus konnte uns nicht blenden über mangelhaften Organismus. Letzterer ist aber mangelhaft, wenn nicht Charaktere aus ihrer Innerlichkeit und Mannigfaltigkeit heraus die Entwicklung treiben und bedingen, wenn die Charaktere Figuren werden, bloße Figuren, mit deren bloßen Stellungen eine Schachpartie geführt wird."*) [184])

1843 schreibt er in der Einleitung zu „Struensee":

> „Die Handlung entwickele sich einheitlich aus den Charakteren an den vorliegenden Zwecken, so lautet in Kürze das, was als unwandelbares Grundgesetz anzuerkennen ist." [185])

Und einige Zeilen weiter:

> „Ich kenne im Drama keine andere des Nennens werte Handlung als diejenige, welche aus den Charakteren und dem Zusammenstoß derselben untereinander hervorgeht, und ich habe nur die Handlung in den Vordergrund stellen wollen, weil wir geneigt sind, dies Resultat der Charakterentwicklungen zu vernachlässigen." [185])

Laube kritisierte die Vernachlässigung der Charakterzeichnung wie bei Scribe auch bei anderen dramatischen Dichtern seiner Zeit.**) Doch sehen wir in zwei Kritiken des „Leipziger Tageblattes" [186]) seine Forderung, die Handlung müsse das Resultat der Charakterentwicklungen sein, bereits gelockert. Er schreibt, daß die Handlung eines Stückes sich entwickeln müsse aus seinen „Charakteren und aus den gegebenen wahrscheinlichen Umständen" [186 a]) und an der anderen Stelle „aus seinen Charakteren und aus der Atmospäre, welche durch die Charaktere gebildet wird". [186 b]) Wir finden sogar Aeußerungen Laubes, in denen er die Handlungsführung durch die „Intrige" zuläßt. Er sah in der Intrige ein technisches Mittel, das

*) Derselbe Vergleich mit dem Schachspiel findet sich in einer Kritik Laubes im Leipz. Tagebl. 1846 (Nr. 187), Herr Grunert als Minister Ranzau.
**) Vgl.: G. W. Bd. 25, S. 12/13. Einleitung zu Gottsched und Gellert. Seite 164. Einl. z. „Karlsschüler".

die theatralische Wirkung erhöhte. Er schreibt z. B. über Eugène Scribe:

„Scribe sucht seine Hauptwirkung in der Komposition und nicht in den Charakteren. Mit einer spannend geführten Intrige ist er des Erfolges gewiß.“ [187])

Er meint, daß sich der deutsche Dramatiker an der Scribeschen Lustspielproduktion ergänzen könne, und sagt:

„Scribe könnte sich an unserem Lustspielsinn und wir können uns an Scribes Lustspielpraxis ergänzen. Er sorgt für neue geistreiche Intrige und vernachlässigt über der Handlung die Menschen. Wir machen es umgekehrt.“ [187])

Gerade das moderne Stück sollte nach seiner Meinung die Intrige verwenden, um Wirkung zu erzielen. Er schreibt:

„Zuerst müssen wir Wirkung machen, ehe von der feineren Wirkung die Rede sein kann, und die Wirkung mit unseren modernen Figuren ist viel schwerer, weil diese von Tag zu Tag nivellierter werden und die Eigentümlichkeit verlieren mit dem Verluste der Zunftunterschiede, der originellen Provinzstädte und der durchgehends einfachen Lebensansicht und Moral alten Stils. Wer sich aber in unserem Lustspiele modernen Stoffen zuwenden will – und wir können doch nicht mehr lange unsere Väter und Großväter als Bilder unserer Gegenwart darstellen – dem ist das Scribesche Hauptaugenmerk auf vorzugsweise Führung der Intrige unerläßlich.“ [187])

In der dramatischen Theorie Laubes ist hier ein offenbarer Widerspruch. Denn die Entwicklung der Handlung aus den Charakteren erfordert einen echten organischen Aufbau. Entwickelt der dramatische Dichter die Handlung aus Intrigen, so ist sein Werk nicht mehr organisch, sondern technisch gebaut. Die Handlung entwikkelt sich dann nicht innerlich notwendig, sondern äußerlich aus den durch die „Intrige“ geschaffenen Situationen. Die Verquickung der beiden dramatischen Bewegungselemente, die wir in der dramatischen Theorie Laubes finden, ist aus seiner eigenen Schriftstellerei zu erklären. Laube brauchte die Intrige zur Handlungsführung. Seine Gestaltungskraft reichte nicht aus, eine dramatische Handlung lückenlos organisch aufzubauen. Ich werde dies im zweiten Teil der Arbeit an den einzelnen Dramen Laubes aufzeigen. Er schreibt selbst in der Einleitung zu „Struensee“:

„Die Intrigenform entspringt nicht unserem Kern (dem Kern deutscher Eigenschaft). Freilich ist das völlige Aufgeben derselben ein außerordentliches Erschwernis für dramatische Schöpfung, denn das Intrigenhafte ist etwas der dramatischen Maschinerie gar zu tief und notwendig Innewohnendes. Aber ein völliges Aufgeben ist ja auch etwas anderes als ein Beschränken. Die

Intrige bleibt uns ja als Bewegungsmittel gestattet, wenn wir auch nicht gern gestatten, daß sie einziger Hauptthebel sei.“ [188])

Laube glaubte, daß die Intrige auch im höheren Drama, in der Tragödie verwendet werden könne. Er schreibt:

„Der Begriff des Modernen im Drama ist die Erhöhung dessen, was man früher Intrige nannte. Durch die innere Bedeutung, welche dem Führer der Intrige verliehen wird, erhöht sich die Form zu einem bedeutenderen Ausdruck, und es entsteht im glücklichen Falle eine Dialektik der Handlung, welche nicht nur interessiert, sondern auch die edleren Kräfte treibt.“ [189])

Und an anderer Stelle äußert er:

„Warum sollte die Intrige von der Tragödie ausgeschlossen sein, wenn sie große Zwecke zum Inhalt hat.“ [188])

Laube übernahm die Intrigenform der Lustspiele Eugène Scribes und verpflanzte sie in die Tragödie. Ließ er sie als das bewegende Element der Handlung zu, so verlangte er trotzdem die strenge Charakterzeichnung, die er als das Wesentliche seiner eigenen Dramatik hinstellt. In der Einleitung zu „Gotsched und Gellert“ schreibt er:

„Meine Stützpunkte sollten die Charaktere sein.“ [190])

Er äußert, daß den Künstlern „die strenge Zeichnung der Charaktere“ [191]) nicht verloren gehen dürfe. „Interesse am Menschen ist der Kern des Dramas“, [192]) sagt er fernerhin. Wir sehen in der Theorie Laubes die beiden Möglichkeiten des Intrigendramas und Charakterdramas nebeneinander bestehen. Er hat sie in seiner eigenen Dramatik in eigentümlicher Weise miteinander verbunden, wie ich aufzeigen werde. Es ist hier der wechselseitige Einfluß von Praxis und Theorie besonders deutlich. Laube forderte zunächst ganz richtig das Charakterdrama. Da er als dramatischer Dichter aber selbst die Intrige brauchte, um die Handlung zu entwickeln, ließ er sie auch theoretisch gelten.

Ich frage zuletzt: Hat sich Laube theoretisch mit dem Begriff des Tragischen auseinandergesetzt? Ich betone im voraus, daß er hierüber nur wenig geäußert hat. Diese innerste Formfrage des Dramas interessierte den praktischen Theatermann nicht sehr.

Ueber den Begriff des Tragischen ist zu allen Zeiten theoretisiert worden. Jede literarische Richtung hat ihren eigenen Begriff gebildet. Man kann also keine allgemein gültige Definition geben. Man kann nur eine untere Grenze ziehen und das Tragische vom Traurigen abgrenzen,*) wie andererseits den höchsten Begriff des Tragischen aufzeigen. Eine Tragödie im höchsten Sinne kann allein

*) wie es in Merkers Reallexikon 3. Bd. S. 383 geschieht: „Wenn in einer Dichtung das leidvolle Geschick der dargestellten Personen nicht in scharfem Gegensatz zu ihrer menschlichen Größe vor und besonders während des Leidens steht, so spricht die Aesthetik vom Traurigen, nicht vom Tragischen.“

aus einer heroischen Weltanschauung erwachsen, die das Absolute bejaht. Die Tragik entsteht hier aus dem Kampf des höchsten und doch unzulänglichen Menschen gegen Gott. *) Nicht zu jeder Zeit wird die Weltanschauung der Menschen eine Tragödie von diesem hohen Maß hervorbringen können. Das „Junge Deutschland“ ist zu diesseitsbejahend, es fehlt die Spannung Diesseits-Jenseits, aus der allein große Tragik entstehen kann. Laube kennt zwar die erhabene Tragik des griechischen Dramas, wenn er schreibt:

„Je größer der Gegner, desto erhabener der Fall dessen, mit dem er kämpft. Mit der Gottheit ringen die Helden der Griechen, darum ist ihr Fall groß, die Gottheit aber ist nichts anderes als das Gesetz der Notwendigkeit.“ [193])

Aber im modernen Gesellschaftsdrama, das er fordert, besteht der tragische Konflikt in diesseitigen Spannungen. Laube schreibt:

„Ständeverhältnisse sind aber keine Notwendigkeit; denn wir kennen glückliche Völker ohne sie, sie sind ein papiernes Institut, eine mangelhafte Einrichtung schwacher Menschen, ein Kampf gegen sie ist nichts Erhabenes, ein Unterliegen, ohne im mindesten gesiegt zu haben, etwas Peinliches, Jämmerliches. — Und so beantwortet sich denn auch die Frage, ob und wie der Dramatiker gesellschaftliche Stoffe verbrauchen kann. Er kann es, wenn er sich streng an den natürlichen Menschen hält, der zu allen Zeiten derselbe ist und immer dieselbe gerechte Beurteilung finden wird. Der Held muß mit den g e s u n d e n , v e r n ü n f t i g e n Anforderungen des b r a v e n M e n s c h e n , nicht des so oder so eingerenkten Bürgers auftreten. Dies sichert ihm die Teilnahme des spätesten Enkels.“ [193])

Die Tragik im modernen jungdeutschen Drama entsteht also aus dem Kampf des Helden als des Vertreters der Menschenvernunft, gegen die Gesellschaft. Diese Tragik entspricht der Mentalität des „Jungen Deutschland“, das als Reaktionserscheinung gegen überkommene politische und gesellschaftliche Ordnung und literarisch als Gegenpol zur romantischen Dichtung gekennzeichnet worden ist, die sich von der Wirklichkeit zu weit entfernt hatte. Das Zeitalter Laubes glaubte nicht mehr an eine übersinnliche Weltordnung. Er schreibt selbst bezeichnend:

„Ich wenigstens muß von mir selbst gestehen, daß ich niemals an die Dauer und Fertigkeit der eben herrschenden Anschauung glaube, und daß mir der Gläubige mit den eben beliebten Figuren seiner Phantasie wie der Philosoph mit der eben entdeckten Absolutheit seiner Folgerungen gleichmäßig nur G e g e n s t ä n d e d e r K u r i o s i t ä t sind. Die grell verschiedenen Richtungen drama-

*) „Der seelische Lebensgrund einer Tragödie ist metaphysisch-religiöser Art“. (Ermatinger.)

tisch gegeneinander in Bewegung zu setzen, das ist ein Trieb, der aller Orten und aller Enden mich bewegt.“ [194])

Ein Geist, dem alles Geschehen relativ ist, lebt nicht in der Spannung, aus der großes tragisches Schicksal erlebt wird. Andererseits jedoch fällt der Begriff des Tragischen bei Laube noch nicht mit der Tragik des naturalistischen Dramas*) zusammen, das einen passiven Helden kennt. Laube fordert einen aktiven, willensstarken Helden in der dramatischen Handlung. Er schreibt:

„Ein Held, der sich den Kopf an den dicht aneinander hängenden Schranken der Gesellschaft einrennt, ohne diese Schranken im mindesten zu erschüttern, ist ein Schwachkopf.“ [195])

Die Zitate, die ich anführte, stammen aus dem Jahre 1833, aus einer Zeit, in der Laube selbst noch nicht Bühnenschriftsteller war. In späterer Zeit finden wir nur noch selten bei Laube Aeußerungen über den Begriff des Tragischen. Er war so sehr Theatermann, daß ihm die dramatische Bewegung schon an und für sich genug war. Erst sollte die dramatische Handlung lebensvoll in Gang kommen. Aus ihr heraus erst sollte sich eine Idee entwickeln. „Erst die Charaktere und die Handlung, hieraus dann ganz von selbst eine Idee, die wahrhaft lebendig ist“, [196]) sagt Laube. Die „unmittelbar ergreifende Physiognomik und Gestaltung“ [197]) war ihm die Hauptsache am dramatischen Aufbau. Heinrich Laube war ein praktischer Bühnenmann. Seine Natur ist ganz und gar unphilosophisch, sodaß es nicht wunder nimmt, wenn er sich nicht zusammenhängend über die innersten Formfragen einer dramatischen Dichtung geäußert hat.

Im Ueberblick über die theoretischen Grundsätze Laubes darf man sagen, daß diejenigen am wichtigsten sind, die er geäußert hat, bevor er selbst für das Theater schrieb. Sie sind aus der Weltanschauung des „Jungen Deutschlands“ geboren und bestimmen grundlegend Laubes Verhältnis zu Bühne und Drama. Seine theoretischen Aeußerungen über die dramatischen Strukturfragen hingegen sind erst später entstanden. Sie sind bedingt durch die Erfahrungen, die er selbst als dramatischer Schriftsteller und Theaterleiter machte.

*) die der aufgezeigten unteren Grenze des Tragischen nahekommt.

II.

Die dramatische Leistung.

Bei der Untersuchung von Laubes Dramatik beschränke ich mich auf eine genaue Analyse der fünf historischen Tragödien. Ich gehe in der Untersuchung so vor, daß ich nach der Analyse der Handlung des jeweiligen Dramas nach folgendem frage:

1. Wie nahe kommt das dramatische Werk dem Stilbegriff des modernen Dramas, das Laube forderte? (D. h., hat es aktuellen Gehalt und ist es in der Form realistisch gestaltet?)
2. Wie ist die innere und äußere Struktur des Dramas, verglichen mit Laubes theoretischen Aeußerungen darüber?

Die erste Tragödie Laubes ist der 1841 entstandene „Monaldeschi".

a) Monaldeschi.

Der Inhalt der Tragödie ist folgender: Monaldeschi, ein Sohn des wilden schwedischen Reichsgrafen Sture und einer Italienerin, kommt aus Italien an den Hof der schwedischen Königin Christine. Er ist ein Abenteurer, dem Glück, Macht und der Reiz des Lebens die höchsten Güter sind. Er gewinnt, seine Abstammung verleugnend, die Gunst der Königin, gerät aber zugleich auch in die Ungunst der Hofleute, der schwedischen Reichsgrafen und Barone, die in ihm den unebenbürtigen und eingedrungenen Fremdling sehen. Außer der Gunst der Königin hat Monaldeschi gleich bei seinem ersten Erscheinen die Zuneigung Sylvas gewonnen. Diese ist die Tochter des alten schwedischen Reichsgrafen Peter Brahe und die Verlobte des jungen Grafen Ludolf Malström.

Soweit ist die Handlung nach dem Vorspiel. Monaldeschi steht auf dem Gipfel seines schnell errungenen Glücks. Von diesem Punkte der Handlung an bereitet sich langsam die Katastrophe, der Untergang des Helden, vor.

Christine, die gleich Monaldeschi ein abenteuernder schwärmerischer Charakter ist, empfindet ihren Thron als lästige Beigabe ihres Daseins. Sie beschließt, die Krone Schwedens niederzulegen, um mit Monaldeschi zusammen ein Leben zu führen, das ganz der Kunst, der Philosophie, der Wissenschaft und der Religion geweiht sein soll. Sie schenkt Monaldeschi zum Zeichen ihrer Zuneigung, die

sie für ihn als den freien, unkonventionellen Menschen empfindet, ein kostbares Amulett. Monaldeschi aber kann sich mit dem Vorhaben der Königin, dem Thron zu entsagen, nicht einverstanden erklären. Für seine Sehnsucht, die durchaus irdische Güter erstrebt, ist die Macht gleichbedeutend mit Glück. Darum stürzt er mit blankem Schwert in die Reichsratssitzung, die Christine einberufen hat, um ihre Krone niederzulegen, und fordert die schwedischen Reichsgrafen auf, der Königin bei ihrem Vorhaben Widerstand zu leisten. Am Ende des zweiten Aktes schon scheint die Handlung zur Katastrophe zu führen. Aber die Königin verzeiht noch einmal Monaldeschi und setzt ihre Abdankung durch. Monaldeschi setzt darauf weiter sein Intrigenspiel gegen die Königin fort. Die Handlung spielt jetzt auf dem Schiffe, das Christine nach Frankreich und von da nach Rom bringen soll; denn Christine will zum Katholizismus übertreten, da dieses Glaubensbekenntnis ihrem schwärmerischen Gemüte mehr zusagt. Monaldeschi überredet den Schiffsführer, beizudrehen, um die Königin wieder nach Schweden heimzubringen. Dieser Plan wird jedoch durch den Italiener Santinelli vereitelt, der ein ergebener Diener und Günstling Christinens ist, ein kalt berechnender egoistischer Intrigant, der jede Möglichkeit, seinen Nebenbuhler Monaldeschi zu verderben, ausnützt. Santinelli, der heimlich der Unterredung Monaldeschis mit dem Schiffsführer gelauscht hat, verrät den Plan der Königin. Außerdem beweist er ihr, daß Monaldeschi im Einverständnis mit Karl Gustav, dem Nachfolger Christinens auf dem schwedischen Thron, und im Einverständnis mit dem Kardinal Mazarin, Frankreichs Regenten, Christine nach Fontainebleau gelockt hat, um die Königin alsobald wieder nach Schweden zu bringen und Karl Gustav als Gemahlin in die Arme zu führen. Wir befinden uns im V. Akt. Die dramatische Handlung ist bis aufs äußerste gespannt. Aber der Tod Monaldeschis ist in Christinens Herzen noch nicht beschlossen. Da bringt die Sylva-Monaldeschi Handlung den letzten Anstoß zur Katastrophe. Christine entdeckt an der Brust Sylvas das Amulett, das sie einst Monaldeschi als heiliges Unterpfand ihrer Zuneigung gegeben. Sie fühlt sich nun nicht nur hintergangen, sondern auch in ihrem Herzen gekränkt und gibt Santinelli, da ihr Brahe und Malström das Recht eines Todesurteils über Monaldeschi, dessen Herkunft sie inzwischen erfahren haben, absprechen, den Befehl, Monaldeschi zu ermorden. Dies geschieht in der theatralischen Schlußszene, in der sich Sylva über den zusammensinkenden Monaldeschi wirft und mit ihm stirbt.

Wir fragen zuerst: Hat Laube in „Monaldeschi" das moderne Drama verwirklicht, das er forderte? Ist es nicht auf den ersten Augenblick verwunderlich, daß „Monaldeschi", wie fast alle Dramen

Laubes historisches Drama ist? Ich habe bereits in der Einleitung meiner Arbeit gezeigt, daß die jungdeutsche Dichtung unter dem Druck strengster Zensurgesetze entstand. Auch die jungdeutschen Dramatiker mußten infolge der besonders empfindlichen und strengen Theaterzensur das historische Gewand für ihre Stücke wählen, unter dem verborgen sie aktuelle Fragen erörtern konnten. Wie die Vorbemerkungen Houbens*) zu den Dramen Laubes zeigen, war der Rotstift der Zensur selbst in der historischen Gestalt der Dramen oft zur Hand. So erregte „Monaldeschi" religiöser Beziehungen wegen Anstoß, und die Dresdener Regie hatte, wie Houben sagt, „jedes Lümpchen Religion"*) daraus entfernt. Auch hat Laube wohl das Verhältnis Monaldeschi-Christine aus Zensurbedenken nicht als intimes Liebesverhältnis dargestellt. Aber nicht nur Zensurbedenken können für die historische Gestalt der Dramen Laubes verantwortlich gemacht werden. Wichtiger erscheint etwas anderes. Laube klagt einmal darüber, daß ihm als Theaterdirektor zumeist historische Stücke eingesandt werden. Er schreibt:

> „Drei Vierteile sind historischen Stoffes. Natürlich! Da braucht der Stoff nicht erfunden werden. Die Erfindung eines modernen Stoffes verlangt unzweifelhaft Schöpferkraft." [198])

Man kann diese Meinung Laubes am besten auf seine eigenen Dramen anwenden. Laube besaß keine übermächtige Phantasie. Darum nahm er immer einen in der Geschichte schon vorgebildeten Stoff, den er nach dem Grade seines Talentes gestaltete.

Wir fragen weiter: Wo kommen in unserem Drama moderne jungdeutsche Gedanken vor, wo ist ein Gehalt, der die politischen, gesellschaftlichen und religiösen Fragen der Gegenwart widerspiegelt?**) Der Held des Dramas selbst offenbart als menschlicher Charakter den Geist des jungen Deutschland. Das eigentliche Ideal der Jungdeutschen war der Abenteurer oder der freie, nicht durch gesellschaftliche und berufliche Bindungen beengte Mensch, so wie Laube selbst ohne den festen Boden eines bürgerlichen Daseins unter den Füßen lebte. Solche Charaktere sind die jungdeutschen Helden, die Laube in seinen Romanen zeichnet: Hippolyt und Valerius im „Neuen Jahrhundert", der junge Reisende Ludwig in der Novelle „Die Schauspielerin", der Schauspieler Viktor in der Reisenovelle „Das Glück". In der damals modischen Reiseliteratur war der Held immer ein glückssuchender, von Sorgen unbeschwerter Abenteurer, der etwas Genialisches in seiner Art hat, ein kühnes Auftreten, gepaart mit geistreichem Witz. Als solcher Charakter ist auch der Held unserer Tragödie gezeichnet. Ihm verwandt ist die Heldin des Stückes, Christine, wenn auch ihre schwärmerische Natur mehr den edleren Genüssen des Daseins zugeneigt

*) a. a. O. G. W. Bd. 23. S. 7.
**) Vergl. Stisser a. a. O, S. 21—25, und Broßwitz a. a. O., S. 20—27.

ist. Monaldeschi und Christine sind die Helden der Tragödie und von Laube mit besonderer Sympathie dargestellt. Ihnen gegenüber stehen die Hofleute Brahe, Malström und Schnure. Sie sind die bewußten Vertreter der Tradition des schwedischen Königshauses. Sind Brahe und Malström noch sympathisch, so karikiert Laube in der Gestalt des Freiherrn von der Schnure (man beachte schon die Karikatur in der Namensgebung) das abgelebte Höflingsleben. Denn Schnure, der die Regeln der Hofetikette und die gesellschaftliche Rangordnung aufs peinlichste beachtet, ist in seinem Untertanensinn wandelndes Lexikon der Hofetikette und Hofordnung. (IV, 5). Gerade solche karikierende Zeichnung gelingt Laube trefflich. Die Figur Schnures wirkt unglaublich komisch. Ich gebe als Beispiel Akt I, 10, in der sich Monaldeschi und Malström duellieren wollen.

Schnure: „Um Christi willen, Graf, ist es Euer Ernst, alle Kavalierswürde unter die Füße zu treten und Euch mit einem Abenteurer zu schlagen? Ich protestiere im Namen des schwedischen Adels.“

Malström: „Ich danke Euch. Wenn mein Degen rot sein wird, werde ich auch protestieren. Adieu!“

Schnure: „Dann ist es ja zu spät! Auch wenn Ihr ihn tot stecht, hat er die Ehre weg, von einem untadelhaften Kavalier tot gestochen zu sein, bedenkt! Und das Sujet kann fechten.“

Schon im allgemeinen Thema des Dramas wird das politische Grundproblem jungdeutscher Zeit gestellt: Tradition, die bis in Reaktion ausartet (Schnure) gegenüber der Freiheit und Ungebundenheit des menschlichen Leben. [Christine, Monaldeschi]. Religiöse Fragen der Gegenwart zieht Laube spärlich in den Gedankenkreis der Tragödie. Immerhin ist in dem Glaubenskampf Christinens einem nüchternen Protestantismus, der nur den Verstand ergreift, ein Katholizismus gegenübergestellt, der mehr auf die inneren Gemütswerte des Menschen wirkt. Dagegen wird eine Gesellschaftsfrage der Zeit, die Emanzipation der Frauen, im Drama ausführlich erörtert. Dieses Thema ist von den Jungdeutschen vielfach behandelt worden, von Laube im „Neuen Jahrhundert“ und in den „Modernen Briefen“, von Gutzkow in seiner „Wally“ und von Mundt in seiner „Madonna“. Im „Monaldeschi“ ist es in der Gegensätzlichkeit der Frauengestalten Christine-Sylva dargestellt. Christine ist eine Frau von hohem geistigen Rang, die aber trotz ihrer großen geistigen Gaben nicht die Gabe der liebenden Hingabe besitzt. Sie will dem Manne ebenbürtig sein und an der Seite Monaldeschis ein Leben führen, das der Philosophie und der Kunst geweiht ist. Ihr gegenüber steht Sylva, die in ihrer echten mädchenhaften Liebe zu

Monaldeschi die wirkliche Bestimmung des Weibes erfüllt. Laube verwirft die Gleichstellung der Frau mit dem Manne:

> „Mann oder Weib! Doch was dazwischen faselt, bringt weder echten Krieg noch Frieden." (III, 5).

Dieser Ausspruch zeigt uns, daß sich Laube schon weit von der Sturm- und Drangzeit des „Jungen Deutschland" entfernt hat, in der er die Gleichstellung der Geschlechter forderte. Das ganze Drama bedeutet ferner eine Absage an das Abenteurerleben, das nirgendwo feste Wurzeln faßt. Laube war, als er das Drama schrieb, eben nicht mehr revolutionär. Die Verhältnisse hatten ihn gewandelt. Die langen Gefängnisjahre, die er auf Veranlassen seines Freundes, des Fürsten Pückler, auf Schloß Muskau verbüßen durfte, hatten ihn maßvoller und reifer gemacht. Laubes Resignationsstimmung kommt im Drama zum Ausdruck. Monaldeschi will, als er das Verderben kommen sieht, das unruhige Abenteurerleben aufgeben und durch eine Verbindung mit Sylva in den Gesellschaftskreis der Menschen eintreten. Er spricht (IV, 7):

> „Ich trete ein in den Gesellschaftskreis, der mich als Abenteurer ausgeschlossen. Ich werde ein Friedensmann, o Sylva, Sylva."

Und dann weiter:

> „Ach, welche Seligkeit, ein durch die Sitte geheiligt Band mit Dir zu schließen, ruhig in himmlischem Besitz die Zukunft kommen, die Tage gehen sehen, einen wie den anderen, auf stilles Friedenswerk die Pläne richten, auf Garten, Häuserbau, auf stille Plätze für Dich."

Diese Worte kommen Laube aus dem Herzen. Das wahre Glück beruht in einem festen und friedlichen Dasein, das ist die Ansicht des Autors, die auch im Untergang des Abenteurers Monaldeschi versinnbildlicht erscheint. Ein weiteres aktuelles Problem zu Laubes Zeit war die Vererbungsfrage, die durch die Forschungen der modernen Naturwissenschaft in den Mittelpunkt geistiger Auseinandersetzung geriet. Sie wird im Vorspiel unseres Dramas im Dialog Graf Brahes mit Christine erörtert (Vorspiel, 9. Szene). Stiffer weist darauf hin*), daß hier eine geschichtliche Unmöglichkeit im historischen Drama vorliegt. Ich sehe gerade darin die Bestätigung von Laubes theoretischem Grundsatz, daß die Gegenwart unter dem historischen Gewande des Dramas hervorleuchten müsse. Die Vererbungstheorie wird im Drama durch die Handlungsweise der Charaktere Monaldeschis, Sylvas und Christines bestätigt, die ihrer ererbten Veranlagung gemäß handeln und dabei zugrundegehen.

Nachdem ich aufgezeigt habe, in welcher Weise aktuelle Zeitfragen in der historischen Tragödie „Monaldeschi" erörtert werden, frage ich nach der Form des Dramas. Wie ist Laubes theoretische

*) a. a. O., S. 51.

Forderung realistischer Darstellung verwirklicht? Ich hatte bereits dargelegt, daß die historischen Gestalten in der Tragödie von Laube als Menschen seiner Zeit gesehen sind. In der Person Monaldeschis versucht er, ein jungdeutsches Ideal zu zeichnen, in Christine die emanzipierte Frau. Besonders der Charakter der Letzteren ist psychologisch glaubwürdig. Die Widersprüche ihrer Natur, die Halbheit ihres Wesens und ihre völlig unlogische weibliche Wesensart sind treffend dargestellt. Viele Züge dieser Figur sind im Leben beobachtet. Auch die konventionellen Hofleute Brahe und Malström haben ihre Vorbilder in der Zeit Laubes. Ganz besonders aber zeigt die komische Gestalt des Freiherrn von der Schnure, daß Laube die Fähigkeit realistischer Beobachtung und einen derben Humor besaß. Ich werde auch in den späteren Tragödien Laubes aufzeigen können, daß er in der Zeichnung solcher komischen Sonderlinge ein Meister ist. Dem Abenteurer und Glücksucher Monaldeschi ist der ganz nüchterne und brutale Egoist Santinelli gegenübergestellt. Laube kam es auf die Antithetik dieser beiden Charaktere an, wollte er doch darlegen, wie „eigener Charakter grundsätzlich von Egoismus verschieden" ist. [199]) Er mag egoistischen Menschen selbst im Leben begegnet sein. In Sylva sehen wir die Verkörperung von Laubes Frauenideal. Laube hat in der Charakterzeichnung, so gut er vermochte, seine theoretische Forderung verwirklicht. Er zeichnet die Gestalten realistisch und psychologisch glaubwürdig, denen er selbst ablehnend gegenübersteht. Seine eigenen Idealgestalten wie Monaldeschi und Sylva entbehren dagegen nicht eines sentimentalen Beigeschmacks. Das ganze junge Deutschland ist trotz des heftigen Kampfes gegen die Romantik selbst noch romantisch angekränkelt. Dies zeigt neben dem jungdeutschen Glücksucher- und Abenteurerideal, wie es in Monaldeschi verkörpert ist, auch die romantische Ausgestaltung der Szenen im Vorspiel des Dramas. Hier haben wir Meer-, Mond- und Balkonszenen. Es wird vom Abendstern, vom Meerleuchten, von Dolchstichen, Landessehnsüchten und Leidenschaften gesprochen. Das ist jedoch nicht mehr echte Romantik, sondern Phantasterei, nicht mehr Glaube, sondern Aberglaube. Es verkörpert sich in dieser Romantik nur die sentimentale Sehnsucht einer Zeit nach einem Ideal, das ihr verloren gegangen ist.

Ich betrachte weiter die Sprachform des Dramas. „Monaldeschi" ist in Prosa und leichter Konversationssprache geschrieben. Vergleiche und Bilder, die selten verwendet werden, stammen durchaus aus dem Gebiet der gewöhnlichen Umgangssprache. Der sprachliche Ausdruck erinnert oft an Zeitungsstil, was bei der journalistischen Tätigkeit Laubes nicht verwundert. Auf der anderen Seite fehlt es nicht an burschikosen und platten Ausdrücken. Besonders auffallend ist der häufige Gebrauch von Fremdwörtern. Es mögen beispielshalber einige sprachliche Wendungen folgen: „Ist's nicht

himmelschreiend“ (II, 3, S. 95) — „Haut ihn in Stücke“ (II, 9, S. 102) — Das Wort „wüst“ ist bei Laube sehr beliebt. „Ein wüstes Leben“ — „wüster Sinn“ „wüster Trieb“ (IV, 6, S. 119) — „Himmel, Du hast die Tür offen gelassen“ (III, 6, S. 109) — „Ersäufe den einzigen, der für die Königin sorgt“ (V, 1, S. 126) — „Freches Geschöpf“ (V, 2, S. 140) — „Verschrobenes Weib“ (V, 12, S. 145) — und andere mehr. Auf Laubes journalistische Tätigkeit und Beschäftigung bei Zeitungen deuten die vielen Fremdwörter. Das Wort „Naturell“ (IV, 7, S. 121) verwendet Laube oft in seinen Zeitungsartikeln. Das Gewissen ist bezeichnet als „furchtbar unparteiische Behörde“ (IV, 2, S. 113). — Der Abenteurer wird „von einem Extrem zum anderen geschleudert“ (III, 4, S. 105). — „Karriere machen“ (V, 12, S. 143) will Santinelli.

Schon diese herausgegriffenen Beispiele zeigen das Niveau, auf dem sich Laubes Sprache bewegt. Es ist bürgerliche Konversationssprache mit literatenhaftem Einschlag. Wir hören noch nicht, wie später im naturalistischen Drama, den kräftigen und gesunden Klang der Volkssprache. „Monaldeschi“ ist in Prosa geschrieben, die Laube für das moderne Drama forderte. Nur an wenigen Stellen im Drama, wo die Stimmung gehoben ist, verwendet er den Vers, und zwar sind es Schillersche Jamben, die er nachahmt. Stisser weist nach*), daß manche Verse Laubes so fehlerhaft sind, als wären sie vor Martin Opitz geschrieben. Von Laubes theoretischer Einstellung her muß ich betonen, daß er in erster Linie Prosa schreiben wollte. Auf eine strenge Versgliederung kam es ihm daher nicht an. An der metrischen Form zu feilen, war nicht seine künstlerische Absicht. Allerdings war Laube selbst eine unpoetische und unmusikalische Natur. Dies wird deutlich, wenn er versucht, eine Stimmung lyrisch auszumalen. Er kommt dabei nicht über reine Naturbeschreibung hinaus, z. B. IV, 1:

> „Das Meer ist öde, die Sonne bleich. Eintönig hebt sich und senkt sich die Woge. Die Welt ist weit und streng, und wir sind klein, neben der elementarischen Macht, neben den Mächten des Schicksals.“

Besonders die Verwendung von Fremdwörtern hierbei zeigt seine lyrische Unfähigkeit, [z. B. die immerwährend verwendete Zeile:

> „Mir ist so einsam und melancholisch.“ (V, 1.)]

Ich betrachte nun den Aufbau der dramatischen Handlung. Laube hatte theoretisch eine straffe Komposition gefordert. Wie steht es zunächst mit der Einheit der Handlung? „Monaldeschi“ ist ein Zusammenreihen von dramatischen Bruchstücken, aber kein organisch einheitlich gebautes Drama. Bulthaupt hat

*) a. a. O., S. 77.

nachgewiesen*), daß wichtige Geschehnisse im Drama, die von unabwendbarer Folge sein müßten, im weiteren Verlauf der Handlung vergessen werden; z. B. das Duell zwischen Malström und Monaldeschi, das im letzten Moment von Christine verhindert wird (I, 12), oder die Reichsratsszene im III. Akt, in der Monaldeschi mit blankem Schwert in die Versammlung stürzt, um die Königin an der Abdankung zu hindern. — Die Einheit der Handlung ist nicht gewahrt. — Sie wurde schon durch die Anlage des Stückes unmöglich gemacht. „Monaldeschi" hat zwei Helden. „Christine" könnte das Stück mit ebenso gutem Rechte genannt werden, wie es „Monaldeschi" heißt. Schon diese Zweigipflichkeit des Dramas macht eine einheitliche Handlungsführung unmöglich. Der Mittelpunkt des Dramas fehlt, um den sich alle Handlungszweige gruppieren könnten. Man könnte ein Spiel mit Christine und eines mit Monaldeschi als Held bzw. Heldin herauskristallisieren, wie dies Stißer tut.**) Wie es im Drama keine einheitliche Haupthandlung gibt, so gibt es auch kein einheitliches Gegenspiel. Zunächst sind die schwedischen Grafen die Gegenspieler Monaldeschis. Dann kämpfen der schwedische Adel und Monaldeschi gegen das Vorhaben Christinens, abzudanken. Nach der Abdankung intrigiert Monaldeschi gegen die Königin, und Malström steht auf seiner Seite. Santinelli dagegen erscheint jetzt als Gegenspieler Monaldeschis. Wie das Drama keine Einheit in der Handlungsführung aufweist, so ist auch die Einheit des Ortes und der Zeit nicht gewahrt. Die Handlung spielt innerhalb dreier Jahre. Die Schauplätze der Handlung sind Stockholm, Upsala, Schiff auf der See und Fontainebleau. Auch innerhalb dieser Schauplätze wird die Szene gewechselt. Ich kann 13 Szenenwechsel feststellen. Laube verwirklicht im „Monaldeschi" noch nicht die theoretische Forderung der drei Einheiten. Aus der Kritik an seiner Tragödie aber lernte er. Schon drei Jahre später schrieb er die Tragödie „Struensee" (1844), die ein Muster eines straffen dramatischen Aufbaus ist. Laube war eben, als er „Monaldeschi" schrieb, noch ein Anfänger in der dramatischen Kunst. Dies zeigen auch weiter die epischen Teile des Dramas, die Laube theoretisch verwirft. Große reflektierende Teile und Monologe sind in der Handlung ausgebreitet. Auch die Reden der auftretenden Personen sind noch sehr lang und wirken im dramatischen Geschehen oft unwahrscheinlich, so z. B. Vorspiel 2, der Dialog Sylvas und Monaldeschis, die sich bei der ersten Begegnung über den Unterschied der Glückschancen von Mann und Frau unterhalten — und Vorspiel 11 die Konversation Christinens mit Monaldeschi, als dieser in der Nacht plötzlich auf ihrem Balkon erscheint, über die Regeln

*) a. a. O., S. 352—354.
**) a. a. O., S. 52.

der Vorzimmer. Unwahrscheinlich sind auch die langen Monologe Christines (Vorspiel 10; I, 7; IV, 1; V, 1), Monaldeschis (Vorspiel 7; III, 4) und Santinellis (Vorspiel 6), die zumeist das Thema „ungebundenes freies Leben, Abenteurerdasein" im Gegensatz zur konventionellen Welt erörtern, und weiter die langen Gespräche Brahes und der Königin über die Vererbungstheorien (Vorspiel 9). Alle diese rhetorischen Ausbreitungen bewirken ein Hinschleppen der dramatischen Handlung. Laube hätte später hier rücksichtslos gestrichen. Neben diesen epischen Teilen in der Handlung gibt es jedoch wirklich dramatische Szenen, die Laubes Vorliebe für wuchtige, drastische Zusammenstöße in der dramatischen Handlung zeigen, so z. B. die Reichsratsszene (II, 9). Ebenso zeigt die Ermordung Monaldeschis, die sichtbar auf der Bühne vollzogen wird, Laubes theatralisches Talent. Schon in der Theorie konnten wir seine Vorliebe für theatralische Wirkung erkennen. Im besonderen waren es zwei Gesetze theatralischer Wirkung, die ich aufzeigte und die schon im „Monaldeschi" verwirklicht sind. Das Drama schließt ganz hart mit der Katastrophe ab, wie Laube forderte. Und ebenso ist die Forderung, man müsse in der dramatischen Handlung die Katastrophe kommen sehen, dadurch verwirklicht, daß die höchsten Spannungen der Handlung jeweilig an die Aktschlüsse verlegt sind. Am Ende eines jeden Aktes befürchten wir den Untergang Monaldeschis.

Dabei hat die erste Tragödie Laubes noch nicht rein den regressiv-analytischen Aufbau der Handlung*), wie die späteren. Sie deutet ihn aber in ihrem Handlungsgefüge schon an. Die Handlung beginnt damit, daß Monaldeschi in Schweden erscheint und nacheinander Sylva, Brahe, Malström, Schnure, Santinelli und Christine begegnet. Wir haben hier im Vorspiel durchaus fortschreitende Handlung. Durch Monaldeschis Erscheinen werden erst die Verhältnisse der Parteien im Drama geschaffen. Dann beginnt der erste Akt gleich damit, daß Monaldeschi inzwischen der Günstling der Königin geworden ist, was wir aus dem Gespräch Sylvas und Brahes erfahren. Das ist bereits rückgreifende Handlung. Noch einmal aber schreitet in diesem Akt die Handlung vorwärts. Christine beschließt abzudanken, weil sie mit Monaldeschi ein freies Leben führen will. Monaldeschi aber widerspricht ihr. Akt II beginnt damit, daß die schwedischen Grafen von der Abdankung wissen und entschlossen sind, dagegen zu wirken. In der 5. Szene gibt ihnen Monaldeschi zu verstehen, daß er zu ihnen hält. Nach diesen Szenen sind alle Zusammenhänge im Drama gegeben, man weiß um die Stellung der einzelnen handelnden Personen. Von diesem Punkte der Handlung ab geht es unabläßig durch Enthüllung der Zusammen-

*) Vgl. Merkers Reallexikon: Drama.

hänge zur Katastrophe. Später hätte Laube die Handlung des Dramas folgendermaßen aufgebaut: Die Hofleute unterhalten sich darüber, daß Christine abdanken will und schieben diesen Entschluß auf den Einfluß ihres Günstlings Monaldeschi. Da kommt ein Abgesandter Monaldeschis, der ihnen in geheimer Botschaft mitteilt, daß Monaldeschi gegen die Abdankung ist und auf ihrer Seite steht. In einem derartig analytisch-regressiv gebauten Folgedrama ließen sich Laubes Forderungen 1. der strafffsten raumzeitlichen Konzentration, 2. der dauernden Spannungserhaltung und -steigerung und 3. des plötzlichen Abschlusses der Handlung mit der Katastrophe am besten verwirklichen.

Nachdem ich die äußere Form des Dramas besprochen habe, betrachte ich die innere. Ich frage nach der Motivierung der Handlung im „Monaldeschi". Laube hatte gefordert, die Handlung solle im wesentlichen aus den Charakteren entstehen, hatte aber im Widerspruche dazu auch die Intrige als Mittel der Handelungsführung verteidigt. Schon im „Monaldeschi" finden wir diese Zwiespältigkeit in der Handlungsführung bestätigt. Die Handlung entwickelt sich zunächst aus dem Wesen der Charaktere (Christines Abdankung, Monaldeschis Widerspruch). Nach der Abdankung der Königin wird sie wesentlich durch Intrigen weitergeführt. So beginnt Akt IV, 6 Monaldeschi ein heimliches intrigantes Spiel gegen Christine zu treiben, wie Santinelli gegen Monaldeschi intrigiert. (Akt V, 2). Durch diese politischen Intrigen und durch die zufällige Aufdeckung der Liebe Monaldeschis zu Sylva wird der Untergang des Helden bewirkt. Neben der Intrige spielt also auch der Zufall in der dramatischen Handlung eine entscheidende Rolle. Ob Laube den Zufall theoretisch billigt, ist nicht ausgemacht, da er sich darüber nicht direkt geäußert hat. Man könnte es annehmen, da er sagt, daß die „Handlung sich aus den Charakteren und den gegebenen wahrscheinlichen Umständen"*) entwickeln müsse. Der „Zufall" ist im „Monaldeschi" wie in späteren Tragödien Laubes in technisch geschickter Weise, die große theatralische Wirkung sichert**), verwandt. Laube ist in dieser Technik von Scribe beeinflußt, ebenso wie er die Intrige von Scribes Lustspiel in die Tragödie übernahm. Die Tragödie „Monaldeschi" ist ein Beweis für die aufgestellte Behauptung, daß Laube die Intrige brauchte. Zuerst beginnt er ganz organisch die Handlung aus dem Wesen der Charaktere zu entwickeln, dann erlahmt die dramatische Kompositionskraft, und der technische Apparat von Intrigen und Zufällen muß herhalten, die Handlung bis zur Katastrophe zuende zu führen.

*) Vgl. Anm. 186a.

**) Ueber H. Laubes Bühnentechnik handeln M. Moormann und Bulthaupt a. a. O., S. 363/9 und 388/401, über den Einfluß Eugène Scribes auf Laubes Bühnentechnik handelt E. Kretzer a. a. O.

Wir fragen nach der Art des tragischen Konfliktes im „Monaldeschi“. Auch hier zeigt die erste Tragödie Laubes Anfängerfehler. Laube hatte richtig einen willensstarken, zielbewußten Helden gefordert. Aber sowohl Christine als auch Monaldeschi sind Charaktere, die aus Abenteurerlust und -laune handeln und darum als dramatische Hauptpersonen unmöglich sind. Der tragische Konflikt besteht entsprechend den theoretischen Aeußerungen Laubes im Kampf des ungebundenen, freien und natürlichen Menschen mit der konventionellen Welt der Gesellschaft. Er kommt infolge der uneinheitlichen Handlung des Dramas zweifach zur Darstellung. Auf der einen Seite besteht die größte dramatische Spannung zwischen dem Abenteurer Monaldeschi und der konventionellen Höflingswelt, auf der anderen Seite ist dieser Konflikt im Wesen Christines selbst dargestellt, die den höchsten Platz der Tradition und Konvention, den Thron innehat, während sie im Herzen die Freiheit des ungebundenen, unkonventionellen Lebens begehrt. Laube leitet den Fall Monaldeschis aber weder aus dem aufgezeigten Konflikt noch aus seinen gefährlichen politischen Handlungen her. Daraus hätte sich durchaus ein echter tragischer Untergang ergeben können. Monaldeschi wäre an den Schranken der Gesellschaft zerbrochen, die er zuvor mächtig erschüttert hatte. Laube weicht dieser Möglichkeit eines tragischen Ausgangs aus*), indem er die Katastrophe auf die Liebesgeschichte gründet, die er in die dramatische Handlung eingefügt hat. Monaldeschi stirbt erst, als Christine seine Liebe zu Sylva entdeckt hat. Er wird das Opfer einer eifersüchtigen Königin. Kretzer**) weist in der Kombination von Staats- und Liebesintrigen in der dramatischen Handlung den Einfluß Scribes auf Laube nach. Muß man den Einfluß auch zugeben, so darf man dabei nicht verkennen, daß Scribe und Laube verschiedene Absichten verfolgen. Scribe wollte damit, daß er das Liebesspiel zum Werkzeug höherer Ideen machte, seine demokratisch-banale Geschichtsauffassung darlegen: „Les grands effets produits par de petites causes“ (Le verre d'eau I. 4) Laube stellte die Liebe einer gesellschaftlich hochstehenden Frau (der Königin Christine) zu einem Mann unbekannter und dunkler Herkunft (dem Abenteurer Monaldeschi) dar und erhebt damit die aktuelle Forderung der gesellschaftlichen Emanzipation. Schon in seinen frühen Romanen hat Laube dieses Thema behandelt.***) Immer ist es die Liebe eines Weibes zu einem Manne ohne Rücksicht auf Geburt und Stand. Ich werde dieses Thema auch in den späteren Tragödien Laubes aufzeigen. Schon im nächsten Drama „Struensee“ ist es klarer in der Liebe der Königin

*) den wir aus seinen theoretischen Andeutungen erwarten konnten.

**) a. a. O., S. 3—16.

***) Prölß nennt es „Demokratismus des weiblichen Herzens“, a. a. O., S. 209/10.

Mathilde zum Bürgerssohn Struensee dargelegt. Das Thema der Liebe einer hohen Dame zu einem edlen Mann von niederem gesellschaftlichen Stande ist im französischen Drama vor Laube oft erörtert worden. Dort ist es infolge der freieren gesellschaftlichen Verhältnisse Frankreichs stärker sozial betont, wie z. B. die Dramen Victor Hugos zeigen. *) Der jungdeutsche Dramatiker Laube geht nie über die Forderung der bürgerlichen Emanzipation hinaus. Die liberalen Zeitgedanken, die in Frankreich ihre Wurzel haben, sind von den jungdeutschen Schriftstellern in gemäßigter Form nach Deutschland übertragen worden. **)

Wie Laube mit diesem Thema seiner theoretischen Forderung genügt, aktuelle Gesellschaftsfragen im Drama zur Darstellung zu bringen, so braucht er auf der anderen Seiten die Liebesintrigen als technisches Mittel für die Handlungsentwicklung. Es ist Mangel an dramatischer Gestaltungskraft, wenn Laube den tragischen Ausgang aus Liebesintrigen herleitet. Ich werde aufzeigen, daß Laube in seinen letzten Tragödien bemüht war, die „Intrige" zurückzudrängen und den tragischen Ausgang mehr aus dem Wesen der Charaktere selbst abzuleiten.

b) Struensee.

Spielte „Monaldeschi" in schwedischer Geschichte des 17. Jahrhunderts, so spielt die zweite historische Tragödie Laubes, die er 1844 veröffentlichte, in dänischer Geschichte im Jahre 1772 in der Christiansburg, der königlichen Residenz in Kopenhagen.

Auch in diesem geschichtlichen Drama***), bringt Laube moderne Zeitprobleme zur Darstellung. Historisch betrachtet ist nicht Struensee, sondern Karoline Mathilde die Heldin in diesem Stück dänischer Geschichte. Laube interessiert am geschichtlichen Stoff aber viel stärker die Gestalt Struensees, des bürgerlichen Emporkömmlings, den er in seinem Drama in jungdeutschem Sinne zum idealen Vertreter liberaler Ideen macht, zum demokratisch denkenden Staatsmann, zum sozialen Reformer auf allen

*) Ruy Blas ist ein Diener, Hernani ein Bandit, Guilbert in „Marie Tudor" ein Arbeiter.

**) Man braucht darum nicht an direkte Abhängigkeit Laubes von einem bestimmten französischen Vorbild zu denken, wie es Broßwitz tut, der auf Hugos „Hernani" hinweist (a. a. O., S. 35). Für Laubes „Monaldeschi" hat in anderer Beziehung Dumas' (Père) Drama „Christine", das denselben Stoff behandelt, zum Vorbild gedient, wie Stiffer nachweist. (a. a. O., S. 28—32.)

***) Broßwitz führt die Geschichtsquellen auf, die Laube vorlagen, a. a. O., S. 54.

Lebensgebieten.*) In anderer Beziehung interessiert Laube die Stellung Struensees als Günstling der Königin. Ich habe schon bei der Besprechung des Monaldeschi gezeigt, daß Laube mit diesem Thema, das wir auch in seiner nächsten Tragödie „Essex" finden, eine aktuelle Zeitforderung erhebt. Wenn er in seinem Drama das Verhältnis des Bürgersohnes Struensee zur Königin als ein zartes gegenseitiges Liebesverhältnis gestaltet, so sagt er damit: „Tüchtigkeit und Wert sind mehr als Stand und Geburt. Ein echtes Gefühl kennt nur das erste." Laube verwirft die ständischen Privilegien des Adels und fordert die Gleichstellung des Bürgers. Hat er auf der einen Seite den historischen Stoff für den Zweck zurechtgebogen, moderne Ideen darin zur Darstellung zu bringen, so hat er sich andererseits streng an historische Einzelheiten gehalten.**) Ein Vergleich lehrt, wie klug und rechnerisch Laube seine Dramen aufbaute.

Wir fragen nun nach dem Inhalt der Tragödie. Struensee, ein deutscher Bürgerssohn, der infolge seiner Tüchtigkeit Graf und erster Minister am dänischen Königshof geworden ist, wird von den eingesessenen Adligen wegen der Neuerungen und Reformen, die er als human und demokratisch denkender Staatsmann durchführt, und die in die Privilegien der bevorzugten Stände oft hart eingreifen, gehaßt. Seine Stellung ist aber durch die Gunst gefestigt, die er bei der Königin Karoline Mathilde und ihrem Gemahl, Christian VII., genießt, der ein guter, aber schwachsinniger, von geistigen Depressionen und Gehirnstörungen heimgesuchter König ist. Die Adligen und Alteingesessenen des Hofes intrigieren unter Führung des dänischen Staatsrates Ove Guldberg gegen den bürgerlichen Emporkömmling Struensee und bringen ihn schließlich dadurch zu Fall, daß sie dem König die Liebe Struensees zur Königin aufdecken.

Ich bespreche hier zuerst einmal die Struktur des Dramas. „Struensee" ist streng als analytisch-regressives Folgedrama gebaut. In einem derartigen Aufbau der dramatischen Handlung verwirklicht Laube seine theoretischen Forderungen. Das Ende des Dramas ist die logische Folge des Anfangs. In einer straffen und sorgfältigen Exposition erfahren wir alle dramatischen Zusammenhänge, durch deren Aufdeckung die Katastrophe herbeigeführt wird. Im ersten Akt vernehmen wir aus dem Gespräch Guldbergs mit dem deutschen Grafen Ranzau von Struensees Reformen, von der großen Gunst, in welcher er bei König und Königin steht; wir bemerken aus den ironischen Reden Guldbergs die Unzufriedenheit der Alteingesessenen mit dem modernen Regiment. Schon hier wird der innere tragische Konflikt, auf dem die dramatische Handlung ruht, im Gespräch auf-

*) Nach Hebbel stellt das geschichtliche Bild des Struenseestoffes den Absolutismus dar, der sich in seiner Schrankenlosigkenit selbst vernichtet (a. a. O., Bd. 11, S. 301).

**) Das sehe ich aus Hebbels Betrachtung über den Stoff, der ihn in allen Einzelheiten darlegt. a. a. O., Bd. 11, S. 301.

gezeigt. Laube hat entsprechend seiner Theorie in der Exposition versucht, die Tatbestände und Zusammenhänge des Dramas möglichst schon in Handlung aufgelöst darzustellen. Wir erfahren aus dem Dialog, daß der Adel und die Geistlichkeit in Empörung gegen die humanen Maßnahmen Struensees die Bürger Kopenhagens zum Aufruhr angestiftet hat. Die Königin ist auf den Rat Struensees, ungeachtet des Aufruhrs, ausgeritten, um gerade dadurch ihre Majestät zu beweisen. Sie ist dabei vom Pöbel tätlich angegriffen worden und mit Mühe nach der Christiansburg entkommen. So erscheint sie Ende des ersten Akts ohnmächtig auf die Gräfin Gallen gestützt. Sinnbildlich wird der tragische Ausgang des Dramas schon hier in der Exposition angedeutet, wenn der König ruft:

> „Sie (die Königin) lebt trotz Struensee. Struensee hat zu verantworten, was ihr begegnet.“ (I, 6.)

Auch die Zusammenhänge der Liebesgeschichte, durch deren Aufdeckung die Katastrophe herbeigeführt wird, sind im ersten Akt aufgezeigt. Wir erfahren von der Liebe Struensees zu der Königin durch den Grafen Ranzau (I, 5). Wir vernehmen weiter von der Liebe der Gräfin Gallen, der schönsten und einflußreichsten Hofdame, zu Struensee. (I, 4.) Der Konflikt, der sich aus Struensees Stellung zwischen zwei Frauen ergibt, wird unheildrohend (Akt II, 1) angedeutet. Weiteres Unheil ahnen wir für Struensee, wenn er das Gesuch des auf Chargen und Vermögen begierigen Obristen von Köller um Beförderung zum General abschlägt. Wir befürchten, daß Köller und Ranzau wie die Gräfin einst zu seinen Feinden übertreten werden. Laubes theoretische Forderung, man müsse im Gange der Handlung schon das Ende kommen sehen, ist in der Tragödie „Struensee“ meisterhaft verwirklicht. Auch rein technische Mittel wendet Laube an, um die Katastrophe unheilverkündend im voraus anzudeuten. So kommt im ersten Akt der Prediger Lorenz, ein Jugendgefährte Struensees, nach der Christiansburg mit der Nachricht, daß Struensees Mutter gestorben sei, an deren Leben Struensee abergläubisch das seinige geknüpft sieht.

Im zweiten Akt wird unsere Ahnung zum Teil schon bestätigt. Köller, der seine Abweisung durch Struensee erfährt (Akt II, 2), sowie Ranzau und Guldberg sind gegen Struensee verschworen und wollen ihn stürzen, entweder mit Gewalt oder durch die Aufdeckung seiner schwärmerischen Liebe zur Königin. Zunächst bringt die Liebeshandlung Struensee-Königin-Gräfin Gallen eine Spannung in die Handlung. Struensee offenbart der Königin seine Zuneigung und kniet vor ihr. In dem Augenblick, in dem die Königin ihre Hand auf das Haupt des knienden Struensee legt und sich zu ihm beugt, tritt die Gräfin Gallen ein und hört die letzten Worte, die Struensee zur Königin spricht: „Mathilde! O Mathilde!“ (Akt II, 9). Schon hier scheint die Katastrophe eintreten zu müssen. Aber durch einen ge-

schickten technischen Trick wird der Handlung noch einmal eine andere Wendung gegeben. Sowohl die Königin wie die Gräfin heißen „M a t h i l d e“, sodaß die Königin die Situation geschickt ergreifen und erklären kann, Struensee habe bei ihr um die Hand der Gräfin Mathilde von Gallen angehalten.

Im dritten Akt sehen wir, wie die Vermählung Struensees mit der Gräfin von Gallen stattfinden soll. Auch die Königin muß zu der feierlichen Zeremonie der Vermählung erscheinen. Lorenz, der Jugendfreund Struensees, ist mit der Trauung beauftragt. Die Königin wird von Christian, ihrem Gemahl, aufgefordert, die Hände Struensees und der Gräfin ineinander zu legen. Sie bekämpft ihre innere Erregung und tut es unter Aufbietung aller ihrer Willenskräfte. Als aber Lorenz die kirchliche Trauung vornehmen will, bietet Struensee Einhalt. Er erklärt, nicht einen Bund schließen zu können, von dem sein Herz entfernt sei. Struensees Stellung ist aufs schwerste erschüttert. Sofort sind die Gegenspieler Struensees am Werk. Während in der Vordergrundshandlung die Spannung aufs äußerste gesteigert ist, hört man hinter der Bühne den Aufruhr des in den Schloßhof eingedrungenen Volkes, das von dem Obristen von Köller gegen Struensee aufgehetzt ist. Solche Verstärkung der theatralischen Wirkung durch Hintergrundshandlung, werden wir noch öfters bei Laube finden. Struensee ist nicht imstande, wirkungsvoll gegen den Aufruhr einzuschreiten. Der Staatsmann, der rücksichtslos soziale Reformen durchsetzt, zeigt hier die Schwäche menschenfreundlicher und humaner Gesinnung. Er kann nicht mit Gewalt gegen das vom Adel des Landes verführte Volk vorgehen, dem seine ganze reformatorische Tätigkeit gewidmet war. Er will die Kopenhagener Bürger aufklären, er will unterhandeln. Erst, als die Königin ihm mit Ungnade droht, siegt die Liebe über die ethischen Prinzipien. Er ist entschlossen, mit Gewalt zu handeln. Er wird aber durch den König Christian daran gehindert, der für einen Augenblick aus der geistigen Umnachtung erwacht. Christian tritt selbst hinaus vor das Volk, und dadurch wird der Aufruhr besänftigt. Auch der Schluß des dritten Aktes, der in seinem Aufbau die vorhergehenden Aktschlüsse an Theatralik übertrifft, deutet in der Spannungssteigerung die Katastrophe an.

Im vierten Akt des Dramas beginnt das Intrigenspiel gegen Struensee, das von Ove Guldberg, dem Dänen, ausgeht. Nach seinen Intrigen und Plänen müssen jetzt die anderen Personen wie willenlose Werkzeuge handeln. So führen die Gräfin Gallen, Lorenz, Struensee, der König und die Königin eigentlich nur ihre Rollen im Intrigenspiel Guldbergs aus. Als Guldberg erfährt, daß Struensee die Gräfin Gallen um eine Unterredung gebeten hat, ist sein erster Plan fertig. Struensee und die Gräfin sollen an einem Ort, an dem der König Christian ohne Absicht das Gespräch hören muß, ihre Aus-

sprache haben. Guldberg weiß, daß Struensee in seiner Hochherzigkeit und Vertraulichkeit Gräfin Gallen das Geheimnis seiner Liebe zur Königin anvertrauen wird. Die Unterredung findet an bestimmter Stelle statt, und Struensee gibt sein Geheimnis preis. Die Katastrophe ist eingetreten — denken wir. Aber die Bühnentechnik Laubes findet noch einmal einen Ausweg und verschiebt das unvermeidbare Ende, den Untergang Struensees, auf den nächsten Akt. Dies wird durch einen ähnlichen technischen Trick bewirkt, wie ihn Laube Akt II, 9 anwendete. Im selben Moment, wo Struensee die Worte spricht: „die Frau, welche ich liebe, sie ist — — die Königin", (Akt IV, 7) tritt die Königin ein, sodaß das letzte Wort „die Königin" auch als Ausruf oder Anruf gefaßt werden kann.

Im fünften Akt setzt nach dem ersten verunglückten Versuch Guldberg sein Intrigenspiel fort. Ein Maskenball kommt ihm dabei zu Hilfe. Die Gräfin Gallen, die einem Guldberg geleisteten Eid unterworfen ist, erscheint in derselben Maske wie die Königin. Ihr folgt als Eremit verkleidet Lorenz, der vom König beauftragt worden ist, der Königin auf Schritt und Tritt zu folgen und ihm unter Schwur auf das Evangelium jede Aeußerung Struensees zu berichten. Struensee, der ebenso wie Lorenz die verkleidete Gräfin Gallen für die Königin hält, bricht in das Bekenntnis seiner Liebe aus, das ihm zum Verhängnis wird. [Akt V, 6.] Lorenz muß ahnungslos gegen Struensee zeugen und aussagen. Struensees Untergang ist besiegelt. Aber typisch für Laubes Dramatik ist, daß bis zum letzten Moment die Spannung in der Handlung erhalten wird. Während Guldberg aus des Königs Zimmer tritt, mit der königlichen Vollmacht, ein peinliches Verfahren gegen die Königin einzuleiten, eilen die Gräfin Gallen und Lorenz durch einen nur auf Umwegen erreichbaren Eingang zum Zimmer des Königs, — der direkte ist durch Guldbergs Trabanten versperrt — um Struensee zu retten. Währenddessen führt Guldberg sein Intrigenspiel geschickt zu Ende. Er täuscht in der Gerichtsverhandlung gegen die Königin vor, Struensee habe Dinge ausgesagt, die für die Würde und Ehre der Königin von Dänemark beleidigend seien. Der König Christian aber sei durch die Offenheit Struensees gerührt. Wenn die Königin die Aussagen Struensees zugebe, sei Struensees Leben gerettet, anderenfalls sei er als Lügner und Verleumder entlarvt und verloren. So unterschreibt die Königin durch ihr Zugeständnis unwissentlich Struensees Todesurteil. (Akt V, 11.) Struensee, der mit dem Schwert sein Leben verteidigen will, fällt unter dem Gewehrfeuer der Soldaten, die Obrist von Köller befehligt und deren Aufmarschieren hinter der Bühne wir schon Akt V, 11 hörten. Die Gräfin Gallen kommt zu spät aus dem Zimmer des Königs, sie kann sich nur noch schreiend über Struensees Leiche werfen.

Die Tragödie schließt ganz hart und plötzlich mit dem Fall des Helden ab, wie es Laube theoretisch forderte. Schon im „Monaldeschi“ sahen wir dieses Strukturgesetz verwirklicht. Der Schluß beider Tragödien zeigt im dramatischen und theatralischen Aufbau größte Uebereinstimmung. Ein analytisch-regressiv gebautes Drama verlangt die stärkste zeitliche Konzentration. „Struensee“ spielt vom 16. bis 17. Januar 1772. Handlungszeit ist also ein Tag. Auch Laubes Forderung der Einheit des Ortes ist in „Struensee“ aufs strengste durchgeführt. Wir haben vom Anfang bis zum Schluß der Tragödie dasselbe Szenenbild, einen Marmorsaal in der Christiansburg. Wie die Einheit des Ortes und der Zeit, so ist auch die Einheit der Handlung erreicht. Es gibt ein ausgeprägtes Spiel und Gegenspiel: Struensee — Guldberg. Wir sehen also, daß Laube im „Struensee“ die Mängel der äußeren Form des „Monaldeschi“ überwunden hat. Er hat gelernt, ein Drama geschlossen und straff aufzubauen.

Wir fragen nach der inneren Form des Dramas. Wodurch wird die Handlung bewegt? Wie die Analyse zeigte, ist die dramatische Handlung nicht organisch aufgebaut. Die Haupthandlung und die Nebenhandlungen sind nicht ursächlich miteinander verbunden, sondern durch „Intrigen“ und „Zufälle“ technisch verknüpft. Wir machen im „Struensee“ dieselbe Beobachtung wie im „Monaldeschi“. Bis zum dritten Akt wird die Handlung noch wesentlich aus den Charakteren heraus entwickelt, wenn auch der „Zufall“ schon hier eine wichtige Rolle spielt. Von Akt IV an aber liegt die Handlungsführung ganz in den Händen des Intriganten Guldberg. Jede Handlungsentwicklung aus den Charakteren heraus ist ausgeschaltet. Wenn sich auch Struensee, die Königin, die Gräfin und Lorenz gegen das Intrigenspiel Guldbergs zu wehren versuchen, so können sie doch nicht entscheidenden Einfluß auf die Handlungsführung gewinnen. Auch im „Struensee“ weicht Laube der Möglichkeit eines echten tragischen Ausganges aus. Struensees Fall beruht letztlich auf der Aufdeckung der Liebe zur Königin. Laube brauchte die Liebeshandlung, um den „Knoten zu schürzen“, wie er selbst zugesteht. [200]) Es gelingt ihm nicht, den tragischen Ausgang aus der eigentlichen Idee selbst, die er dem geschichtlichen Stoff gab, herzuleiten. Diese war, wie wir herausfanden, der Konflikt des modernen demokratischen Staatsmannes Struensee mit dem alten konservativen Adel. Die Tragödie „Struensee“ weist von Laubes Dramen den stärksten Einfluß Eugène Scribes auf. Das zeigt neben der Kombination von Staats- und Liebeshandlung der ganze technische Apparat der „Intrigen und Zufälle“, durch den die Handlung in Bewegung gesetzt wird. Im „Struensee“ hat Laube „die Intrigenform“ Scribes am

stärksten nachgeahmt*), die er theoretisch ja auch billigte. Den besonders starken Einfluß Scribes auf diese Tragödie Laubes kann man, wie Kretzer nachweist**), auf direkten Einfluß eines Scribeschen Stükkes zurückführen, das denselben Stoff der dänischen Geschichte behandelt. Es ist dies „Bertrand et Raton ou l'art de conspirer", das 1833 in Paris erschien. Laubes „Struensee" kann trotzdem nicht als „Intrigentragödie" à la Scribe angesehen werden. In Laubes Tragödie gibt es eine Reihe individueller Charaktere, die die Dramatik Scribes nicht kennt. Laube blieb hierin seinem theoretischen Vorsatz treu, der Dramatiker dürfe nie die Charaktere vernachlässigen.

Wir fragen nach dem Stil der Tragödie. Wie weit hat Laube in der Charakterzeichnung seine Forderung realistischer Darstellung verwirklicht? Der Hauptheld der Tragödie ist natürlich Struensee selbst. Gegenüber Monaldeschi ist er schon als dramatische Hauptperson ein Fortschritt. Er ist nicht nur ein Abenteurer, sondern ein Mann mit Prinzipien und Ideen. Wird er auch das Opfer seiner aufgedeckten Liebe zur Königin, so geht er doch männlich im Bewußtsein seiner politischen Sendung zugrunde. Dem Charakter Monaldeschis gleicht die schwärmerische Veranlagung seiner Natur. Er vergißt über der Liebe die politischen Vorsichtsmaßregeln und handelt dabei leichtsinnig und abenteuerisch. Laube hat viel von eigenem Herzblut in seinen Helden gelegt. Struensee ist der gute deutsche Bürgerssohn mit dem braven deutschen Herzen, der an seiner humanen Gesinnung zugrunde geht. Es zittert jungdeutsches Erlebnis nach, wenn im Drama sich auch das Volk in Verblendung gegen seinen Beglücker wendet. Wie Monaldeschi ist Struensee das Ideal Laubes, in dem er die Züge seines eigenen Wesens verkörpert hat. Er versuchte in der Struensee-Gestalt einen jungdeutschen bürgerlichen Menschen seiner Zeit darzustellen. Dadurch aber, daß er ihn zu ideal sieht, verwirklicht er nicht seine theoretische Forderung realistischer und psychologisch glaubwürdiger Darstellung. Struensee wirkt nicht lebensecht. Besser sind Laube wie im „Monaldeschi" diejenigen Gestalten gelungen, in denen er Gesellschaftsmenschen seiner Zeit darstellt. So sind Struensees Gegenspieler alle individuell verschieden gezeichnet. Struensees Hauptgegenspieler ist der kalt berechnende egoistische Däne Guldberg, der als Charakter wirksam mit dem schwärmerischen und human gesinnten Struensee kontrastiert. Laube liebt die Gegenüberstellung gegensätzlicher Charaktere, wie ich schon im „Monaldeschi" (Santinelli — Monaldeschi) aufzeigte. Guldbergs Helfer sind einerseits der ehrliche und ritterliche Graf Ranzau, der persönliche Wertschätzung von sachlicher Gegnerschaft zu unterscheiden weiß, der den Menschen

*) Schon die zeitgenössischen Kritiker machten Laube den Vorwurf der „undeutschen" Intrigenform, wie wir aus Laubes Vorrede zum Struenseedrama erfahren.

**) a. a. O., S. 10.

Struensee hochachtet und retten will, während er den demokratischen Staatsmann bekämpft, andererseits der Obrist von Köller, der wiederum als gegensätzlicher Charakter zu Ranzau gezeichnet ist. Er ist ein kleinlicher und niedriger Gesellschaftsmensch, der Titel und Reichtümer begehrt. Aus verletzter Ehrliebe haßt er Struensee. In dieser Gestalt Laubes sehe ich Satire auf so manchen eigensüchtigen Adligen seiner Zeit. Es zeugt aber für Laubes Gesinnung, daß er auch sympathische Vertreter des Adelsstandes darstellt, dessen gesellschaftliche Vorechte er als Jungdeutscher bekämpfte. Von den beiden Frauen um Struensee ist die Königin als weiblicher Charakter blaß gezeichnet. Hebbel tadelt sie in seiner Betrachtung des Struenseestoffes und sagt, daß „eine Königin, die nur liebelt, die von der Natur nicht unwiderstehlich fortgerissen erscheint, sondern nur mit ihr spielt“, im Drama nicht auftreten dürfe*). Man muß jedoch berücksichtigen, daß Laube aus Rücksicht auf Zensurbedenken der Hoftheater das Liebesverhältnis Struensees und der Königin nicht ausgebildet hat, wie er selbst zugesteht. [200]) Glaubwürdiger erscheint die andere Frauengestalt, die Gräfin von Gallen. Wie sie als verschmähtes, liebendes Weib sich an Struensee rächen will, aber immer wieder seine menschliche Größe und seine Hochherzigkeit tief empfindet und dadurch dauernd im inneren Kampf mit sich selber lebt, das ist von Laube mit psychologischem Verständnis gezeichnet. Von den anderen Gestalten in Laubes „Struensee“ bleibt der einfältige Tölpel Lorenz bloße Theaterfigur, während der König Christian VII. von Bulthaupt**) für eine der besten Bühnenfiguren Laubes gehalten, von Hebbel***) als ein „unästhetischer Gegenstand“ im Drama bezeichnet wird. Laube hat pathologische Menschen auch in seinen späteren Dramen dargestellt. Er wußte, daß derartige Charaktere besonders theatralisch wirkten. König Christian ist ein Mensch, der unter schweren Gehirnstörungen leidet, sodaß er fast immer geistig umnachtet ist und sich wie ein kleines, hilfloses, albernes und zänkisches Kind benimmt. Nur wenn die Namen Struensees und der Königin erwähnt werden, erwacht er vorübergehend aus seinen Depressionen. Es ist psychologisch durchaus glaubwürdig, daß geistesumnachtete Menschen Dinge, die den empfindlichsten Teil ihres Seelenlebens berühren, — im Drama ist es das Liebesleben des Königs — zu bestimmter Zeit verstehen und durchschauen können. In der Charakterdarstellung Christians verwirklicht Laube also seine Forderung an den Dramatiker, realistisch und psychologisch wahr einen Menschen darzustellen. Hebbel aber sieht richtig, wenn er den psychologischen Grund und die Ursache dieses moralischen Elends in der Charakterzeichnung vermißt. Die tiefere psychologische Zeichnung bleibt Laube uns schuldig. Man darf allgemein sagen, daß bei

*) a. a. O., Bd. 11, S. 301.
**) a. a. O., S. 364.
***) a. a. O., S. 301.

ihm die Darstellung des menschlichen Seelenlebens an der Oberfläche bleibt. Die Gestalten seiner Tragödien sind Gesellschaftsmenschen der Zeit, deren Hoffnungen, Ideale und Verkehrtheiten er im Leben selbst beobachten konnte. Auf die Darstellung tieferer seelischer Charaktere kam es ihm nicht an. Auch war seinem Talent hier in dem eigenen nüchternen und rationalen Wesen die Grenze gesetzt. Wie schon im Ideengehalt der historischen Tragödie die Forderung der Aktualität erfüllt ist, so können wir entsprechend in vielen Redensarten der handelnden Personen, in ihren Gesprächen über bestimmte Gegenstände Anspielungen auf die Zeit und Beziehungen besonders zur politischen Gegenwart aufzeigen. So haben wir gleich im ersten Akt unserer Geschichtstragödie, die im Jahre 1772 spielt, einen Hinweis auf die Polenaufstände, die im Jahre 1830 als Folgeerscheinung der französischen Julirevolution die jungdeutschen Dichter erregten und Laube zum politischen Schriftsteller machten. Dies ist gewiß eine historische Unmöglichkeit im Drama, aber ganz im Sinne von Laubes theoretischem Prinzip, im historischen Drama die Gegenwart erscheinen zu lassen. Laubes politische Einstellung offenbart sich hierbei, wenn er Struensee sagen läßt:

> „Die Kunst des Regierens gewinnt an Reiz, je mannigfacher sich die Opposition entwickelt." (I, 4.)

Ueberhaupt bringt Laube im ganzen Drama in den Aeußerungen Struensees seine demokratische Gesinnung zum Ausdruck. I, 5 z. B. spricht dieser:

> „Nein, ich habe keine Partei; denn ich will gerecht sein, ohne Ansehen des Standes und der Person."

Oder er verteidigt die Entfernung der Adligen vom Throne:

> „weil sie mit aristokratischen Interessen den Thron beschränken wollten." (I, 5.)

Immer wieder wird die jungdeutsche Forderung nach der Gleichberechtigung der Stände und die Forderung eines demokratischen Staates erhoben. Wie ein ins Theaterpublikum geschleuderter Vorwurf klingen Struensees Worte, die Laubes politische Verärgerung zeigen:

> „Das ist unsrer deutschen Heimat böser Wurm; jedweder Einzelne will höher stehen als der Zweck des Ganzen, und über Hinz und Kunz verschwindet Deutschland!" (V,3.)

Man spürt in den weiteren Aeußerungen Struensees, die ich folgen lasse, den Stolz des bürgerlichen Menschen, der sich politisch wie gesellschaftlich dem bevorrechteten Adelsstande gleichsetzt, und dabei den Gemeinnutz des Vaterlandes gegen den Eigennutz e i n e r Kaste verteidigt. So heißt es Akt II, 4 im Dialog Köllers mit Struensee:

Köller: Nun denn, Auge um Auge, Zahn um Zahn, Herr Struensee!
Struensee: Ich heiße Graf Struensee.
Köller: Für mich nicht.
Struensee: Das freut mich! Ich bin gern der blanke Struensee.

Akt III, 4 sagt Struensee:

„Ich bin am Ruder, weil ich allgemeine Freiheit, allgemeines Glück versprochen habe. Jedweder Bürger, den reichen wie den armen, soll ich schützen. Ich scheitere an dem Eigennutz der Kaste!"

Akt IV, 7 spricht Struensee:

„Drang nach Gerechtigkeit und billiger Freiheit für jedermann, denn jedermann trägt Gottes Stempel!"

Akt V, 8 spricht Struensee:

„Dies sei mein wahrer Stolz, der Stolz des Plebejers, den Ihr verraten habt! Ja, einer nach dem andern habt Ihr mich verraten, weil ich nicht von Eurer Kaste war! Eure Freundschaft, Eure Grundsätze, Eures Herzens Adel, ja Euer deutsches Vaterland habt Ihr verraten, um mich, des Bürgers Sohn zu stürzen! Das tatet Ihr! Und darum weis' ich jetzt jeglichen Dienst von Euch mit Entrüstung zurück. Dies ist der Stolz des deutschen Bürgersohnes Struensee."

Auch die von den Jungdeutschen erhobene Forderung, die Frau zum Berufsleben des Mannes heranzuziehen, wird im Drama gestellt, wenn die Gräfin Gallen zu Struensee spricht:

„Meine Seele schmachtet danach, an all Euren Gedanken und Plänen hingebend wirksam teilzunehmen. Unsere Liebe soll sich in gemeinschaftlicher einiger Tätigkeit offenbaren, und wir werden es der Welt zum Staunen darstellen, was die Ehe darstellen soll, Mann und Weib sei e i n e Tat." (III, 3.)

Laubes patriotische Gesinnung zeigt sich in Redewendungen über deutsche Art und deutsches Wesen. So spricht Guldberg:

„Wo ich hintrete nach reiflicher Ueberlegung, da bleibe ich stehen, stieg die Gefahr bis an mein Haupt;"

worauf Ranzau, der ritterlich ehrliche und anständige Deutsche, antwortet:

„Das tut der Deutsche auch, mein Herr!" (IV, 3.)

Oder an anderer Stelle spricht Guldberg:

„Glaubt Ihr, ich sei töricht anständig wie ein Deutscher, wenn es sich um Wohl und Wehe meiner selbst, meines Königs, meines Vaterlandes handelt?" (IV, 4.)

Ich könnte noch weitere derartige Aussprüche im Drama anführen, die auf deutsche Tugend, Anständigkeit, Ritterlichkeit, Ehrlichkeit und Treue hinweisen. Dabei spottet Laube mitunter über zuviel Ritterlichkeit und törichte Anständigkeit des deutschen Michels, wie das letzte Zitat zeigt. Der Theatertechniker war sich der großen Wir-

kung bewußt, die derartige gefühlsselige Redewendungen auf das brave bürgerliche Publikum ausübten. —

Wir fragen zuletzt nach der metrischen und sprachlichen Form der Tragödie.

„Struensee" ist entsprechend Laubes Theorie ganz in Prosa abgefaßt. Nur an ganz wenigen Stellen im Drama, an denen sich die Rede zu politischem Pathos erhebt, ist sie rhythmisch gegliedert. Es sind zumeist Aussprüche Struensees am Schlusse seiner politischen Aeußerungen, in denen eine stärkere Intensität des Gefühls zum Ausdruck kommt. Denn Struensee verkörpert Laube in seiner politischen Gesinnung selbst. Dabei kam es Laube nicht auf einen strengen Rhythmus an, wie die angeführten Beispiele zeigen. Man darf nicht streng metrisch messen. Es sind zumeist Jamben oder Trochäen, durch die die Steigerung des Ausdrucks erreicht wird. Die künstlerische Erhöhung durch rthythmische Gliederung der Rede hatte Laube bei gehobenem Pathos prinzipiell in seiner Theorie gebilligt. Die Sprache selbst ist wieder die gesellschaftliche Umgangssprache der Zeit, die Laube theorethisch für das moderne Drama forderte. Sie ist nüchtern-sachlich und unpoetisch, wie es Laubes Wesen entspricht. Wir finden im „Struensee" selten geistreiche Wortspiele und witzige Pointen, die man im „Monaldeschi" (besonders im Vorspiel) noch zahlreich nachweisen kann.*) Der sprachliche Ausdruck ist zumeist unanschaulich und abstrakt. Kommen Bilder und Vergleiche vor, dann sind sie aus dem Alltag genommen. Besonders gern verwendet Laube populäre Redensarten und Sprichworte. Z. B. sagt I, 5 Struensee: „gelingt es doch dem Schöpfer der Welt nicht, es allen recht zu machen: der eine will Sonnenschein, wenn der andere Regen will, und der Tag bringt weder Sonnenschein noch Regen" usw. Oder IV, 4 gebraucht Lorenz eine ähnliche volkstümliche Redewendung, wenn er sagt: „Leute, welchen der große Gott ungewöhnliche Denkfähigkeit im Geiste bewegt, sehen den Wald vor Bäumen, Gott vor den Taten Gottes nicht." (IV, 4.) Durch Anwendung einfacher Konversationssprache in Drama wurde im Sinne Laubes die Verbindung mit dem Theaterpublikum am einfachsten hergestellt, das sich damals in überwiegender Mehrzahl aus dem Bürgertum zusammensetzte. Wie im „Monaldeschi" finden wir auch im „Struensee" eine Legion von Fremdwörtern. Schon in der ersten Szene des ersten Aktes wird von „Pedanterien", von „Reform", von „Popularität", von „repräsentativer" Trennung gesprochen. (I,1.) Die Königin will daheim bleiben und der „Melancholie" ihr Recht gewähren. (I, 4.) Guldberg spricht davon, daß das gesetzlich sei, wovon der König „dispensiert". (III, 4.) Struensee redet von seinem „Naturell"

*) Die Sprache der jungdeutschen Schriftsteller ist in der „Sturm- und Drangzeit" der Bewegung stark auf geistreichen Wortwitz eingestellt. Urheber und Meister darin war Heinrich Heine. Auch Laube hat besonders in seinen Frühschriften den schlagenden Witz Heines nachzuahmen versucht.

(II, 6), von den „Idealen seines Herzens" (IV, 7) und davon, daß er ein „bürgerliches Atom" sei. (V, 13.) Und auch Laubes burschikose derbe Art des Ausdrucks, die ich bereits im „Monaldeschi" aufwies, zeigt sich in Redewendungen Guldbergs, der Struensee als einen „feingeistigen Firlefanz" (IV, 6) oder als „herzlichen Schwätzer" (V, 1) bezeichnet. Man darf mit Sicherheit behaupten, daß das französische Gesellschaftsdrama des 19. Jahrhunderts auf die Sprache in Laubes Dramen eingewirkt hat. Wir sahen, daß Laube schon in der Theorie auf Eugène Scribe als Vorbild hinwies, dessen Konversationssprache er lobte und als modernen sprachlichen Ausdruck pries. Auf französischen Einfluß deuten die zahllosen Fremdwörter in Laubes Drama, die meistens aus dem Französischen stammen. Der Einfluß konnte nicht ausbleiben, da Laube selbst eine Reihe von Stücken Scribes, Sardous u. a. Autoren übersetzt und auf dem deutschen Theater einzubürgern versucht hat.

c) Graf Essex.

Die dritte historische Tragödie Laubes spielt in englischer Geschichte im Februar des Jahres 1601 in London. Der Essexstoff ist in der Literatur oft behandelt worden.*) Lessing bespricht z. B. in der „Hamburgischen Dramaturgie" 54. 59. Stück ein englisches Essexdrama von J. Banks. Laube kannte die Lessingsche Besprechung [201]) und ist unter Berücksichtigung der Lessingschen Vorschläge in der Disposition des Stoffes dem englischen Drama gefolgt, wie Bulthaupt nachweist**). Das kennzeichnet das verstandesmäßige Schaffen Laubes, das ich bei der Besprechung von „Monaldeschi" und „Struensee" schon aufgezeigt habe.

Wir fragen nach dem Inhalt der Tragödie. Graf Essex, der am Hofe von England hohes Ansehen und die persönliche Gunst der Königin Elisabeth genießt, befindet sich auf dem irischen Kriegsschauplatz. Die alteingesessenen englischen Lords versuchen während seiner Abwesenheit aus kleinlichem Höflingsneid, seinen Sturz herbeizuführen. Ihre Intrigen haben bewirkt, daß Essex notgedrungen — die nötige Unterstützung zu einer siegreichen Durchführung des Krieges ist ihm vom Parlament auf Betreiben der Lords versagt worden — gegen den parlamentarischen Befehl einen Waffenstillstand mit Tyrone, dem irischen Rebellenführer, abgeschlossen hat. So erscheint er gegen das ausdrückliche Verbot seiner Herrin in London. Die Königin, die über die Eigenmächtigkeit des Grafen, sein Zuwiderhandeln gegen ihren Befehl erzürnt ist, verletzt ihn in seiner Menschen- und Standeswürde, als er vor ihr erscheint, um sein Tun zu rechtfertigen. Im Zorn über sein herrisches und selbstbewußtes Auf-

*) Vgl. A. Schneider a. a. O. und Schiedermaier a. a. O. S. 38.
**) a. a. O., Seite 371/72.

treten — er klagt ihr königliches Regiment an, daß es von egoistischen und parteiisch denkenden Höflingen beeinflußt wird — schlägt sie ihm den Hut vom Haupt. Durch die öffentliche Schmach, die Elisabeth ihm als Edelmann antut, treibt sie ihn in offenes Rebellentum gegen ihre Königsherrschaft. Aber Essex unterliegt in dem Aufruhr, den er anzettelt; er wird gefangen genommen. Die Königin, die Essex liebt, ist geneigt, ihn zu begnadigen. Er wird aber von ihr zum Tode verurteilt, als sie erfährt, daß Gräfin Rutland schon ein Jahr lang Essex's Gattin ist, was er ihr und dem königlichen Hofe verheimlicht hatte.

Die Tragödie „Essex" ist wie „Struensee" als analytisch-regressives Folgedrama gebaut. Ein ganzes langes Geschehen geht der Handlung voraus, das nun rückläufig in der Exposition dargelegt wird.*) Aus den Gesprächen des Lord Cecil und der Lady Nottingham — letztere ist einst von Essex verschmäht worden — erfahren wir von der Gunst und Liebe der Königin zu Essex. Wir erfahren von dem Ring, den die Königin ihm als Pfand unvergänglicher Zuneigung geschenkt hat, und den er im Falle äußerster Gefahr ihr nur zu senden braucht, um der Rettung gewiß zu sein. (I, 1.) Wir erfahren in der zweiten Szene, daß die Gräfin Rutland Essex's angetraute Gattin ist. Dies darf am Hofe außer Southampton, dem Freunde Essex', niemand wissen, am wenigsten die Königin. (I, 2.) Wir erfahren, daß Essex, der sich auf dem irischen Kriegsschauplatz befindet, vom Parlament wegen Hochverrats angeklagt ist, weil er gegen seinen Auftrag Waffenstillstand mit den Iren geschlossen hat. Wir hören weiter, daß die Kunde sich verbreitet, Essex wolle die Minister und die Königin stürzen. Wir vernehmen schon hier aus dem Munde Southamptons (I, 2), daß Cecil und sein Anhang, die Gegenspieler Essex', die Situation benutzen und Elisabeth eine „Bill" zur Anklage auf Hochverrat vorlegen wollen. Schon nach den ersten beiden Szenen des ersten Aktes sind die Zusammenhänge der handelnden Personen im Drama, die ursächlichen Verknüpfungen dargelegt, aus deren Aufdeckung die Katastrophe herbeigeführt wird. Die 3. und letzte Szene des 1. Aktes bringt nun schon eine starke Spannung in die dramatische Handlung: Die Lords Cecil, Raleigh und Nottingham erscheinen mit der Anklage gegen Essex vor der Königin. Während die Königin diese als böswillige Verleumdung zurückweist, bringt Southampton die unerwartete Kunde, daß Essex bereits in London eingetroffen ist, womit der Graf dem ausdrücklichen Befehl seiner königlichen Gebieterin zuwiderhandelt. Der erste Akt mit seinen drei Szenen stellt eine vorbildliche Exposition dar.

*) Maydorns Darlegung des dramatischen Aufbaus [a. a. O., S. 689] wird diesem nicht gerecht, weil er mit Gustav Freytags altem Schema der steigenden und fallenden Handlung die Handlungsentwicklung betrachtet.

Wir ahnen das kommende Unheil, das uns in dem theatralischen Aktschluß beinahe zur Gewißheit wird.

Im zweiten Akt sehen wir Essex in seinem Heim, in Essexhouse. Wir erfahren (II, 2) aus dem Gespräch Essex' mit seinem Sekretär Cuff, daß die Briefe, die dieser Cecil und den anderen Lords zur Verfügung gestellt hat, von ihm selbst gefälscht sind. Dadurch wollte er die hinterlistigen Gegner von Essex zwingen, offen vor aller Welt gegen den Grafen aufzutreten. II,4 erleben wir das Wiedersehen Essex' mit seiner Gattin, die heimlich in einer Sänfte von der königlichen Residenz nach Essexhouse getragen worden ist. Wir erfahren von Essex' Vorsatz, nun ganz der Politik zu entsagen und mit der Gräfin Rutland auf der Besitzung Herfordshire ein friedliches und beschauliches Leben zu führen. Akt II, 5 sehen wir die Gegenspieler von Essex am Werk. Die Königin ist entschlossen, Essex zu opfern, nachdem sie von der Sänfte gehört hat, in der sich nach einem Gerücht der schottische König befunden haben soll. Jetzt wird wieder nach dem Aktschluß hin die dramatische Handlung angespannt. Essex erscheint selbst in seiner Verwegenheit in der königlichen Residenz. In diesem ersten Zusammentreffen zwischen Essex und Elisabeth wird die bevorstehende Katastrophe fast zur Gewißheit. Essex wird von der Königin herabsetzend und beleidigend übergangen und nicht geachtet. In seiner Mannes- und Standesehre gekränkt, beginnt er innerlich Rebell zu werden.

Im III. Akt erfährt die Königin von den gefälschten Briefen Cuffs und gleichzeitig von den umlaufenden Gerüchten, daß Essex begnadigt und zu einer Audienz bei der gnädigen Königin gebeten sei. In III, 5 bringt die Liebeshandlung Königin Essex - Rutland neue Spannung. Die Königin hat sich, um zu erkunden, wer in der Sänfte verborgen gewesen ist, den alten, treuen, aber unendlich furchtsamen Diener von Essex, Jonathan, kommen lassen. Es scheint unvermeidlich, daß die Liebe Essex' und Rutlands der Königin jetzt bekannt wird. Aber die Königin kann nur aus Jonathan herausbringen, daß kein M a n n in jener Sänfte gewesen ist. Die endgültige Antwort bleibt ihm erspart, da Trompetenfanfaren und die Stimmen Cecils, Nottinghams und Raleighs die Ankunft von Essex ankünden. So ist noch einmal die für die Katastrophe wichtigste Enthüllung hinausgeschoben. III, 7 bringt nun das große Zusammentreffen Elisabeths mit Essex, das im dramatischen Geschehen nur eine verstärkte Wiederholung von II, 7 ist. Jetzt holt Essex die Rechtfertigung seines Handelns, die ihm (II, 7) durch die Königin abgeschnitten worden war, nach. In seiner selbstbewußten und dreisten Art übt er sogar heftige Kritik an dem Regiment der königlichen Minister, die nicht im Sinne des Reichsganzen handeln. Die Königin, die ja bereits seelisch sehr erregt und gereizt ist, beleidigt den Grafen Essex tödlich in seiner Ehre, indem sie ihm im Zorn

über sein eigenmächtiges Handeln vor den versammelten Lords den Hut vom Kopf schlägt. So wird Essex zum offenen Empörer, der der Königin Aufruhr und Kampf ansagt.

Im vierten Akt erleben wir in den ersten sieben Szenen den Kampf der Essexanhänger mit denen der Königin Elisabeth. Zunächst ist der Erfolg auf Seiten des aufrührerischen Essex, dem das Volk wegen seiner Beliebtheit überall zuströmt. Als aber Elisabeth in listigem Anschlag dem Volk verbreiten läßt, daß Essex wieder die alte katholische Kirche einführen wolle, fällt dieses von seinem Liebling ab. Die königliche Partei gewinnt die Oberhand und Essex wird schließlich gefangen genommen. Alle diese Ereignisse wickeln sich nicht als Vordergrundshandlung, sondern hinter der Bühne ab. Wir hören nur durch den Mund der Lady und des Lord Nottingham und besonders des Sir Raleigh von dieser sich hinter dem Szenenbild abspielenden Handlung der kämpfenden Massen. Die Hintergrundshandlung ist durch Botenberichte auf das Vordergrundsgeschehen projiziert. IV, 8 erscheint dann auf der Szene der bereits gefangen genommene Essex. Die Königin ist durch den Anblick seiner Hilflosigkeit so gerührt, daß wir eine Versöhnung erwarten können. Da erscheint Lady Rutland, die in der großen Freude, ihren geliebten Gatten unversehrt wiederzusehen, ihm ungeachtet der Königin in die Arme fällt. So ist die Liebe und Ehe Essex' mit der Gräfin Rutland, von der wir schon I, 2 wußten, aufgedeckt und der Tod Essex' im Herzen Elisabeths beschlossen. Elisabeth unterschreibt nicht so sehr aus staatspolitischen Rücksichten, als aus gekränkter Liebe das Todesurteil.

Anfang des fünften Aktes erfahren wir, daß Lady Anna Rutland unter dem Einfluß der schrecklichen Ereignisse wahnsinnig geworden ist und nur durch ein ebenso freudiges Ereignis, etwa die Begnadigung ihres Gemahls, gerettet werden könnte. In den nächsten beiden Szenen (V, 2, 3) erleben wir den ausbrechenden Wahnsinn der Rutland. Laube wußte aus Theatererfahrung um die theatralische Wirkung, die derartige geheimnisvolle pathologische Erscheinungen auf der Bühne auslösten. [202]) Bulthaupt hat aufgezeigt*), daß wir in der Wahnsinnsszene der Rutland eine Nachbildung von Shakespeares „Ophelia" sehen können, wenn auch der Wahnsinn Rutlands selbst schon als historische Tatsache begründet ist**). In der vierten Szene versucht die Lady Nottingham, die unter dem Eindruck der furchtbaren Ereignisse ihren aus verschmähter Liebe geborenen Haß gegen Essex vergißt, — eine ähnliche Wandlung erlebten wir im „Struensee" bei der Gräfin Gallen — Essex zu retten und die Königin zu bewegen, ihn zu begnadigen. Die Königin ist dazu auch bereit, wenn Essex ihr den Ring schickt, den sie ihm einst

*) a. a. O., S. 373.
**) Broßwitz, a. a. O., S. 97.

gegeben, und von dem wir schon I, 1 in der Exposition hörten. Bis in den fünften Akt hat Laube noch immer ein Motiv aufgespart, das die Spannung der dramatischen Handlung wachhält und einen guten Ausgang ermöglichen könnte. Die Unterredung der Lady Nottingham mit Essex, die die Königin gewährt, findet V, 7 statt. Essex, der innerlich mit dem Leben schon längst abgeschlossen hat und den Tod als Freund herbeigesehnt, lehnt das Anerbieten der Königin ab. Als er aber erfährt, daß seine Gattin noch lebt, die er bereits für tot hält, (IV, 9, Schluß) gerät er noch einmal in Versuchung. Aber auch diese innere Prüfung überwindet er. Keine unreine Erinnerung soll in seinem Herzen bestehen, und sein Weib soll den Glauben an seine wahrhafte Liebe nicht verlieren. Das ist ihm wichtiger als das Leben. V, 8, 9 bringt noch einmal eine Begegnung zwischen Essex und der Gräfin Rutland, die dabei aus ihrer Umnachtung erwacht und nun in menschlicher Größe dem Untergang mit Essex entgegensieht. In der an theatralischer Wirkung nicht zu überbietenden letzten Szene stirbt Essex auf dem Schaffott. Die Hinrichtung des Helden erfolgt nicht wie im „Monaldeschi" und „Struensee" auf offener Szene, sondern hinter der Bühne, wo der Richthof liegend gedacht ist, und wo die Lords, der Sheriff und die Henker Aufstellung genommen haben. Wir hören das Totenglöcklein und einen raschen Trommelwirbel; die Lady Rutland bricht unter dem Schrei „Robert!" tot zusammen, worauf Cecil erscheint und verkündet:

„ . . . . . Graf Robert Essex, Peer
Von England, ist gestorben!" (V, letzte Szene.)

Auch in diesem theatralischen Abschluß ist bis zum letzten Moment die Spannung erhalten. Dieselbe Beobachtung konnte ich im „Monaldeschi" und „Struensee" machen. Bevor Essex die Stufen zu seiner Hinrichtung hinaufschreitet, übergibt er der Lady Nottingham den Ring mit dem Auftrag, ihn nach seinem Tode der Königin zu bringen. Die Lady ruft, sobald sie ihn in den Händen hält, daß die Uebergabe des Ringes die Begnadigung des Grafen Essex durch die Königin bedeute. Aber die Lords kümmern sich natürlich nicht darum, sondern vollziehen das gesetzlich beschlossene und unterzeichnete Todesurteil.

Wie die Analyse zeigt, ist das Drama entsprechend dem analytisch-regressiven Aufbau der Handlung in der räumlichen und zeitlichen Ausdehnung streng konzentriert. Laubes Forderung der Einheit des Ortes und der Zeit ist verwirklicht. Die Handlung spielt sich in einigen Februartagen des Jahres 1601 ab, der Ort ist London. Die Szene wird im Drama sechsmal gewechselt, bei 5 Szenenbildern. Die Einheit der Handlung ist ebenfalls streng beachtet. Wir sahen in der Analyse, wie alle Handlungsteile in der Exposition des Dramas dargelegt werden und nun durch die Aufdeckung der Zusammenhänge der dramatische Organismus in Gang gesetzt wird. Das

Drama hat einen festen Mittelpunkt, einen Helden, den Grafen Essex, dessen Gegenspieler die Königin Elisabeth und die Lords Cecil, Nottingham, Raleigh sind. Um diese Haupthandlung gruppiert sich die Nebenhandlung, die organisch mit der Haupthandlung verknüpft ist, wenn auch im „Essex" die Motive oft aus bloßen technischen Erwägungen, um Bühnenwirkung zu erzielen, an einen bestimmten Ort gestellt sind. Ebenso spielen die „Zufälle" im Gang der Handlung eine große Rolle. Laubes theoretischem Prinzip, alles müsse im Drama in Handlung aufgelöst sein, widersprechen die ersten fünf Szenen des zweiten Aktes, die Episode sind und keine äußere Handlung haben. Die Ruhelage der Handlung entspricht aber der inneren friedlichen Stimmung des Dramenhelden in dieser Zeit. Ich hatte im ersten Teil der Arbeit behauptet, daß Laube, wenn er von der Handlung eines Dramas spricht, Vordergrundshandlung meint, weil er jeden dramatischen Zusammenprall äußerlich sichtbar dem Theaterpublikum vor Augen stellen will. Im „Essex" haben wir, wie ich in der Analyse darlegte, IV, 1—7 Hintergrundshandlung, deren Entwicklung auf der Bühne durch ankommende Boten berichtet wird. Es handelt sich hierbei aber um Massenszenen, die auf dem Vordergrund der Bühne im engen Szenenbild Laubes nicht möglich wären. Laube hätte bei seinem geringen dramatischen Talent nie vermocht, wirklich Massenszenen auf der Bühne zu gestalten. Massenszenen als Hintergrundshandlung fanden wir bereits im „Struensee", wo diese allerdings nur dazu dienten, die Spannung der Vordergrundshandlung zu erhöhen, also im Dienste der Bühnenwirkung verwandt wurden. Die Tragödie „Essex" ist wie „Struensee" die Bestätigung für Laubes außerordentliches theatralisches Talent, das die stärksten Effekte nicht verachtet, um unbedingte Bühnenwirkung zu erzielen. Im Rahmen meiner Arbeit interessiert nur, daß Laube hierbei zwei seiner theoretischen Grundsätze meisterhaft verwirklicht: Er hat die dramatische Handlung so aufgebaut, daß wir vom Abschluß des ersten Aktes an die Katastrophe immer deutlicher kommen sehen, — die Höhepunkte liegen dabei am Ende der einzelnen Akte — und die Tragödie selbst schließt hart und unvermittelt mit der Hinrichtung des Helden ab.

Ich betrachte nun die innere Struktur der Handlung. Im Gegensatz zu „Struensee" wird im „Essex" die Handlung mehr von den Charakteren getragen. Laube hat versucht — wohl unter dem Einfluß der zeitgenössischen Kritik an „Struensee" — die Handlungsführung durch Intrigen zurückzudrängen. An Intrigenhandlung haben wir im Drama noch die Fälschung der Briefe durch Cuff und die Intrigen der Lords gegen Essex. Wenn Laube im „Essex" wirklich fast ohne die Maschinerie der Scribeschen Intrigenform auskommt, so ist dabei zu beachten, daß er sich im Aufbau der Handlung an frühere Werke anlehnen und dabei Lessingsche Vorschläge klug

benutzen konnte. Essex, der Held, fällt nicht Hofintrigen zum Opfer, er selbst ist als menschlicher Charakter sein eigener Totengräber. Aber auch die Tragödie „Essex" zeigt wie „Monaldeschi" und „Struensee" Laubes Ausweichen vor einem tragischen Ausgang, der ganz aus dem Ideengehalt des Stückes selbst hergeleitet wäre. Ist die Auflehnung Essex' gegen das eigensüchtige Regiment der Minister, sein offenes Rebellentum gegen die Königsherrschaft auch ein bedeutender Grund für seinen Untergang, so stirbt er doch letztlich als Opfer eifersüchtiger Liebe. Erst als die Ehe Essex' mit Lady Rutland aufgedeckt ist, beschließt die in der Liebe gekränkte Königin das Todesurteil. Ueber diese Verbindung einer politischen Handlung mit einer Liebesgeschichte gilt, was ich bei „Monaldeschi" und „Struensee" bemerkt habe.

Wir fragen weiter nach dem Stil des Dramas. Wie hat Laube seine Forderung der Aktualität des Gehalts und der realistischen Form in der historischen Tragödie „Essex" verwirklicht? Wie aus der Einleitung zu „Essex" hervorgeht, hat er bewußt versucht, dem Stoff eine gewisse klassische Gestalt zu geben; denn der Essex-Stoff war für ihn ein „erhabener Stoff, ein Stoff, der sich vor Generationen bewährt" und vor dem er „großen Respekt" hatte. [201]) Laube forderte in der Theorie allgemein die realistische Darstellung, hielt aber eine idealisierende für angemessen, wenn der Gegenstand der dichterischen Behandlung ein erhabener war. Entsprechend diesem Kunstprinzip hat Laube den Essex-Stoff gestaltet. Schon die durchgehende Verwendung des Verses beweist dies. Im „Essex" werden daher aktuelle Zeitfragen nur verhalten und gemäßigt geäußert. Auch in der Charakterzeichnung ist Laube stärker dem geschichtlichen Vorbild gefolgt. Trotzdem tragen die handelnden Hauptpersonen der Tragödie mannigfache Züge von Menschen seiner Zeit. So verkörpert Essex wie ehemals Monaldeschi und Struensee Laubes Idealbild eines Mannes der Gegenwart. In Essex' Wesen offenbart uns Laube seine eigene Gesinnung. Essex ist darum als menschlicher Charakter Monaldeschi und Struensee verwandt. Wie Monaldeschi ist er ein furchtloser, unerschrockener Mann, der unbekümmert um die ihn umstürmenden Gefahren handelt. Das Leichtsinnige, Abenteuerhafte, das ich im Wesen Struensees aufzeigte, steckt auch in Essex' Natur. Weiter verbindet die drei männlichen Hauptcharaktere der drei behandelten historischen Tragödien, daß sie Günstlinge von hochstehenden Frauen sind. Irgend ein Winkel ihres Herzens ist träumerisch weich gestimmt und steht in einem glaubhaften Kontrast zu ihrem rauhen männlichen Tun im politischen Leben. Wie Monaldeschi seine Sylva, Struensee seine Königin Mathilde, so liebt Essex schwärmerisch seine Rutland. In Laube selbst, dem schlesischen Maurermeisterssohn, war unter einer äußerlich rauhen Schale — sein burschikoses, dreistes Auftreten ist bekannt — ein

weiches Herz verborgen. Wenn Essex sich von der Politik zurückziehen will, um mit seiner Rutland — ähnlich wie Monaldeschi es mit Sylva beabsichtigte — ein friedliches, innerliches Leben zu führen, so kommt darin Laubes eigene Resignation zum Ausdruck, der sich vom aktiven Kampf im Leben zurückzog, der für die jungdeutschen Dichter viel Unangenehmes brachte. Essex' Charakter trägt trotzdem gemäßigt das Zeichen jungdeutschen Ideals. Gegenüber den eigensüchtigen englischen Lords, Cecil, Raleigh, Nottingham, die nur auf die Vorteile ihrer Kaste bedacht sind, ist Essex ein Mann, der für das Wohl des ganzen Volkes denkt und handelt. Hierin ist er Struensee verwandt. Er ist ein wirklicher Patriot gegenüber denen, die sich als solche ausgeben. In solcher Gegenüberstellung kommt verhalten jungdeutscher, demokratischer Geist zum Ausdruck. — Essex' Hauptgegenspielerin ist die Königin Elisabeth. Sie erinnert in manchen Charakterzügen an die Königin Christine im „Monaldeschi". Sie ist im Gegensatz zu dieser aber als wirkliche Herrscherin gezeichnet, die klug ihre Macht zu gebrauchen weiß. Aber auch bei ihr bestimmt die Liebe die politischen Handlungen, obwohl sie selbständiger, herrischer und königlicher Essex gegenüber tritt, wie Christine dem Monaldeschi. Wir denken jedoch an die Königin von Schweden, wenn die Lady Nottingham Elisabeth folgendermaßen charakterisiert:

„Elisabeth hat ihre schäferlichen Launen,
Vertieft in Bücher sich und in Gedichte,
Und schließt sich ab von schaler Gegenwart.
Ihr kennt sie ja — der treue Freund ist fern,
Und Sehnsucht hüllt den Geist in stilles Träumen." (I, 1)

Ebenso ist Elisabeth wie Christine eine Frau, die etwas männliches in ihrem Wesen hat. Der mannweibliche Zug ihres Charakters ist historisch. Laube hat ihm dadurch Ausdruck zu geben versucht, daß er ihr männlich derbe und burschikose Aussprüche in den Mund legt. Elisabeths glückliche Rivalin in der Liebe ist die Gräfin Rutland. Sie ist wie Sylva im „Monaldeschi" Laubes Ideal des echten Weibes. Wie ich schon im „Monaldeschi" und „Struensee" aufzeigte, sind gerade diese Idealgestalten Laubes nicht wirklichkeitswahr. Auch die Gestalt der Gräfin Rutland ist gekünstelt, es ist zuviel Naivität und Einfältigkeit in ihrem Wesen. Als Charakter ist sie unglaubwürdig. Bulthaupt hat im Vergleich mit der Gestalt Ophelias, die Laube als Vorbild gedient hat, bemerkt, daß „der gekünstelte Wahnsinn der Rutland wider den Schatten der Ophelia zum Himmel schreie."*) — Eine gute Bühnengestalt Laubes ist dagegen der treue Diener von Essex, Jonathan. Schon bei der Besprechung von „Monaldeschi" zeigte

*) a. a. O., S. 373.

ich, daß Laube die Darstellung von Sonderlingen am besten gelingt. So ist auch Jonathan, der treue Diener mit dem Hasenherzen, eine köstliche Bühnenfigur. Sein schüchternes, furchtsames Wesen ist durch seine umständliche Redewese von Laube trefflich charakterisiert. Jeden Satz beginnt er mit Umschreibungen, wie „Also nämlich in der Art“, „In der Art“ oder „Also nämlich“. In der Zeichnung solcher Volkstypen zeigt sich Laubes derbe humoristische Veranlagung wie seine Beobachtungsgabe. Die übrigen Personen des Dramas sind von untergeordneter Bedeutung. In den Gestalten der Höflinge Cecil, Raleigh, Nottingham geißelt Laube das Kastenwesen.

Tragen die Personen des Dramas vielfach Charakterzüge der Menschen zu Laubes eigener Zeit, so sind auch manche ihrer Aussprüche im Hinblick auf die modernen Zeitverhältnisse getan. Es sind immer politische Gedankengänge allgemeinster Art, in denen die demokratische Staatsgesinnung unseres jungdeutschen Dichters hervortritt, die wir bereits im allgemeinen Thema, in der Gegenüberstellung von Essex und den eigensüchtigen Lords aufgezeigt haben. Ich lasse beispielshalber einige Redewendungen folgen:

I, 1 spricht Cecil:
„Der Staat ist nimmermehr ein Spielwerk für den Zeitvertreib.“

II, 7 spricht Elisabeth:
„Das soll geschehen; denn die Gerechtigkeit
Ohn' Ansehn der Person erhält die Staaten.“

III, 6 spricht Cecil, daß er im Parlament erklären wolle,
„daß die Regierung stets unmöglich ist,
Wenn Haupt und Glieder widersprechend handeln.“

III, 7 spricht Essex:
„Dies Regiment von England klag ich an,
Das weiberlaunisch handelt nach Gelüsten
Und nicht nach Plänen, das des Reiches Vorteil
Hintansetzt dem parteiischen Getriebe.“

Eine Anspielung auf die Verhältnisse seiner Zeit bedeutet es wohl auch, wenn Laube Essex sagen läßt (III, 8):

„Mich hindert und dich rettet die Gesinnung
Des Rittertums, die meine Seele anfüllt.
Altmodisch ist sie, ja, ich weiß es, Treu
Und Glaube, und die strenge Herrenehre —
Sie sind veraltet.
Des Augenblickes Vorteil macht Gesetze
Selbst im Verkehr mit Gott.“

Laubes Resignation, seine Abscheu vor dem politischen Leben, klingt in den Worten Cuffs durch, wenn dieser II, 2 sagt:

„. . . . . Erstens
Verdirbt uns dies polit'sche Leben gründlich,
Uns alle, Herr! 's ist zuviel Spaß darin
Bei allem Ernst. Betrügen soll man wirklich,
Und muß man, will man nicht als Dummkopf scheitern.
— — — — — — — – — —
In jedem Falle wird man so beschmutzt,
So unklar in sich selbst: was weiß, was schwarz,
So gleichgültig am Ende gegen alles,
Daß jedes feinere Gefühl verloren,
Das bißchen Gott in uns zum Teufel geht."

Es bleibt noch die Frage nach der metrischen und sprachlichen Form des Dramas übrig. „Essex" ist außer den Szenen II, 1; III, 2, 5; V, 3, die in Prosa abgefaßt sind, im jambischen Versmaß der Dramen Schillers geschrieben. Es sind zumeist Blankverse, die mit jambischen Vierfüßlern und noch kürzeren jambischen Versgebilden abwechseln. Laube hat „Essex" fast durchgehend in rhythmisch gegliederter Rede abgefaßt, da er die erhöhte Form dem ehrwürdigen geschichtlichen Stoff für angemessen hielt. Am schönsten sind die Verse IV, 1—7, wo in deutlicher Nachbildung der Botenberichte in Schillers Meisterdramen*) anschaulich und lebendig der Kampf zwischen den Anhängern Essex' und der Königin geschildert wird. Auch III, 7 die große Szene zwischen Elisabeth und Essex zeigt in deutlicher Nachbildung Schillers rhetorischen Schwung. Trotzdem wird bei näherem Zusehen die prosaische Nüchternheit des sprachlichen Ausdrucks deutlich. Ich nenne zunächst einige Beispiele, die zeigen, welche allgemeinen Bilder und Anschauungen wir in Laubes Sprache vorfinden.

I, 1 heißt es:

„Die Liebesrache eines bösen Weibes
Ist wie die Lebenskraft der Katze — zäh"

I, 3 spricht Elisabeth von den

„Eingeweiden und dem Pulsschlag der Massen."

II, 3 sagt Essex:

„Alle Welt
Schaut so bedrückt und ängstlich drein — Du auch,
Als ob der Himmel eine Wasserblase
Und plötzlich platzend uns ersäufen könnte."

*) Vgl. Broßwitz, a. a. O., S. 108/109.

Volkstümliche Redensarten, wie

„Dem Fasse den Boden ausschlagen“,
oder „Da liegt der Has' im Pfeffer“,
oder „Jetzt ist die Hefe im Topfe“

hören wir III, 2 aus dem Munde des Sir Ralph im Gespräch mit der Königin. Es ist schon das Höchste eines poetischen Gedankens bei Laube, wenn er Rutland III, 4 sagen läßt:

„Und die Geburt der Seele ist die Liebe“

oder, wenn Essex III, 7 sagt:

„Und stellte mein verschmachtend Heer so auf,
Als ob's bereit sei, eine Schlacht zu schlagen,
Ganz, wie die Schwindsucht unsre Wangen schminkt
Mit lügnerischer Röte.“

Im „Essex“ finden wir wie im „Monaldeschi“ und „Struensee“ viele Fremdwörter.

I, 3 spricht Cecil von „einem Akt der Felonie“.

II, 3 spricht Southampton: „Der Lord ist nur noch frei, ihr zu hofieren.“

III, 7 spricht Elisabeth:

„Das alles ist vom vorigen Jahrhundert
Sehr treu kopiert.“

Und ebenfalls III, 7 spricht sie zu Essex:

„Felonie ist dein Verbrechen.“

Noch zahlreicher sind die derben, burschikosen Ausdrücke im „Essex“.

II, 1 sagt Robsay:

„Licht, ihr Faulenzer!“ und „Alter Hasenfuß!“

II, 2 spricht Cuff: von der „Nergelei“ der Gegner von Essex, bald darauf von „Cecil und Konsorten“. Ausdrücke wie: „Der Tausendsapperlotter“, „Hansnarr“ (II, 2), „Geht eurer Wege, Kinder“ vernehmen wir aus Essex' Munde, solche wie: „Alter Sünder!“ (III, 2), „Der Knabe ist am schnellsten herzubringen“ (III,2) (damit ist der alte Diener von Essex gemeint), „Ihr großen Kinder!“ (III, 8), „Menschenpack“ (IV, 9) aus dem Munde der Elisabeth.

Diese Beispiele zeigen das Niveau der Sprache Laubes, die ich bereits im „Monaldeschi“ und „Struensee“ hinreichend gekennzeichnet habe.

Die Tragödie „Essex“ zeigt den Einfluß klassischer Vorbilder. Vernahmen wir schon aus Laubes theoretischen Aeußerungen die große Bewunderung für das Genie Schillers, so finden wir in Laubes Dramatik selbst den Einfluß des großen Dichters. „Essex“ ist in der metrischen Form nach dem Vorbilde Schillerscher Dramen

abgefaßt. Maydorn*) und Schneider**) haben weiterhin eine direkte Abhängigkeit der Tragödie von „Maria Stuart“ erwiesen. Besteht schon im Aufbau der Dramen eine gewisse Parallelität, so wird in der Gegenüberstellung der Hauptszenen der beiden Tragödien

„Essex“ III, 7 — „Maria Stuart“ III, 4

und

„Essex“ IV, 9 — „Maria Stuart“ IV, 5

die Abhängigkeit der Tragödie Laubes von dem Schillerschen Vorbilde am deutlichsten. Elisabeth in „Maria Stuart“ und Elisabeth im „Essex“ sind ziemlich übereinstimmend gezeichnet, und auch die Charaktere Marias und Essex' zeigen gewisse Aehnlichkeiten***). Laube bewunderte zeit seines Lebens den dramatischen Genius „Schiller“. In seinem Schauspiel „Die Karlsschüler“ hat er versucht, ihm ein bleibendes Denkmal zu setzen.****) Mit seiner Tragödie „Essex“ wollte Laube selbst ein klassisches Standardwerk schaffen, würdig in die deutsche Nationalliteratur eingereiht zu werden. Darum ist er in dieser Tragödie nur bedingt seinen theoretischen Grundsätzen gefolgt.

d) „M o n t r o s e“.

„Montrose“ ist die vierte historische Tragödie, die Laube 1859 vollendete. Auch sie spielt wie „Essex“ in englischer Geschichte, im April des Jahres 1650 in Corbesdiale in Schottland*****).

Interessant ist es, zu beobachten, daß Laube entsprechend seinem theoretischen Grundsatz den geschichtlichen Stoff frei verändert, indem er dem Royalisten Montrose als Gegenspieler den Republikaner Cromwell gegenüberstellt und um einer gewissen noch aufzuzeigenden tragischen Verwicklung willen ihn in ein verwandtschaftliches Verhältnis zu diesem setzt. Laube hat zwei historische Stoffe miteinander verbunden, die jeder für sich schon dramatisch bearbeitet waren.

Der Inhalt der historischen Tragödie ist folgender: James Graham, Marquis von Montrose, als schwarzer Markgraf bekannt, ist ein treuer Royalist, ein Anhänger des monarchischen Prinzips und der Königskrone. Diese hat in den inneren politischen und religiösen Kämpfen des Landes dadurch schwere Einbuße erlitten, daß König Karl ohne Rücksicht auf das neue im Volk entstehende Glau-

*) a. a. O., S. 716/717.
**) a. a. O., S. 18/20.
***) Ein Versuch Schneiders, Abhängigkeit von Goethes „Egmont“ aufzuzeigen, erscheint mir konstruiert.
****) Als Theaterdirektor führte Laube dieses Stück jeweilig an Schillers Todestage auf.
*****) Die genaue historische Grundlage des Stoffes bietet Broßwitz a. a. O., S. 108/109.

bensbekenntnis des Puritanismus die bischöfliche Kirche Englands dem schottischen Volk aufnötigen wollte. Er ist von den Puritanern oder Convenantern –– so genannt nach dem Zusammenschluß der englischen und schottischen Gemeinden im Convenant – vertrieben worden, weil er sich den Forderungen des Convenants, die puritanische Kirche als Landeskirche anzuerkennen, verschlossen hatte. Montrose, der mit dem König außer Landes gegangen war, ist vom Nachfolger des inzwischen verstorbenen Königs Karl, dem jungen Stuartkönig, beauftragt, wieder nach Schottland gekommen, um mit Hilfe des schottischen Adels die Regierung des Convenants zu stürzen und die alte Königsherrschaft neu aufzurichten. Die schottischen Adligen sind, da sie selbst unter dem puritanischen Regiment leiden, bereit, mit Montrose für den König zu kämpfen. Nur Sir Thomas Aston intrigiert — allerdings erfolglos — gegen Montroses Pläne, da er selbst gern die Hauptperson in der Auseinandersetzung zwischen König und Convenant spielen möchte und weil er in besserer Erkenntnis der politischen und militärischen Kräfteverhältnisse den König unter Zugeständnissen an den Convenant wieder auf den Thron erheben will. Er sucht das Vertrauen der anderen Lords zu Montrose dadurch zu erschüttern, daß er sie auf Montroses Jugendfreundschaft mit Hamilton, einem jetzigen Convenanter, aufmerksam macht. Aber Montrose zerstört in einer bald darauf folgenden Unterredung mit Abgesandten des Convenants das Mißtrauen der schottischen Lords durch schroffe Zurückweisung aller Bedingungen, obwohl er dabei aus Hamiltons Munde erfährt, daß die Landesregierung von Edinburgh ihn in diesem Falle ächten und für vogelfrei erklären wird. Nach Abbruch aller Verhandlungen wird der Schlachtplan von Montrose entwickelt, dessen Erfolg sich auf einen den Feinden unbekannten schmalen Pfad im sumpfigen Gelände von Cordesbiale gründet. Im Schloß Cordesbiale wohnt Olivia, die Tochter der Lady Margaret Corby, die den Marquis Montrose in ihrem mädchenhaft schwärmerischen Herzen innig liebt und von Montrose herzlich wieder geliebt wird. Noch vor der Schlacht soll die Trauung stattfinden, die die Mutter Oliviens in mütterlichem Verständnis herbeiführen will. Aber Olivia ist, ohne das sie es selbst oder Montrose weiß, die Tochter der ersten Ehe Margaret Corbys mit Oliver Cromwell, der damals ein unbedeutender Mann war, in der Zwischenzeit aber das Haupt der Republikaner und Puritaner geworden ist. Noch bevor die Trauung zwischen Olivia und Montrose stattfinden soll, will Margaret Montrose über die Abstammung Olivias aufklären, wird aber durch die sich überstürzenden Ereignisse daran gehindert. Cromwell, dem sie brieflich Mitteilungen über die bevorstehende Verbindung seiner Tochter Olivia mit einem Kavalier zukommen ließ, ist plötzlich unerkannt unter falschem Namen in Cordesbiale erschienen. Sein Hornruf wird von Lady Margret sofort erkannt. Die Trauung wird nun ohne vorhergehende Aufklärung des Markgrafen voll-

zogen. Während Montrose in den Kampf zieht, verweilt Cromwell auf Schloß Cordesbiale, um von hier die Schlacht zwischen seinen Truppen und denen Montroses zu beobachten und zu leiten. Lady Margaret, die Cromwell offenbaren will, wer Olivias Auserwählter ist, wird durch die eintreffenden Boten und Nachrichten von der beginnenden Schlacht daran gehindert. Cromwell schickt, als er beobachtet, daß Montrose durch den verborgenen Pfad des Sumpfes vordringt, einen Bauern zu seinem Heer und gibt dadurch dem Kampf die entscheidende Wendung. Montrose, der in dieser Schlacht seinen eigenen Busenfreund Hamilton erschlagen hat, erscheint im Schloß Cordesbiale, innerlich und äußerlich durch die seelischen und physischen Anstrengungen gebrochen. Da er unbedingt Ruhe benötigt, muß er im Schloß Cordesbiale untergebracht werden, obwohl das Schloß in der Gewalt der Convenanter ist. Er wird in einem Zimmer, das sich durch Druck auf einen Knopf plötzlich geheimnisvoll öffnet, verborgen; das Geheimnis von Montroses Versteck wird aber Cromwell durch Thomas Aston, den er zufällig in seine Gewalt bekommen hat, und dem er mit dem Tod droht, verraten, sodaß Montrose in die Gefangenschaft Cromwells gerät. Nun erfahren sowohl Montrose wie Cromwell die Abstammung Olivias. Der tragische Konflikt ist durch die Enthüllung dieses Tatbestandes gegeben. Cromwell versucht zu einer Aussöhnung mit dem Markgrafen zu kommen, die aber an dem starren, eigensinnigen Wesen Montroses scheitert. Cromwell entdeckt ihm, daß er selbst einst Royalist gewesen, aber dabei treulos vom König verraten worden sei. Montrose aber verachtet Cromwell und läßt sich dadurch keineswegs zur Versöhnung bewegen. Selbst als er von ihm erfährt, daß Sir Thomas Aston von dem jungen Stuartkönig mit der Wahrnehmung der Throninteressen beauftragt worden ist, — dies bedeutet treulosen Verrat des Königs an Montrose — läßt er sich nicht in seiner königstreuen Gesinnung erschüttern. Er will Treue halten, selbst wenn sie ihm gebrochen wird. Aus Liebe zu Weib und Kind versucht Cromwell, Montrose die Möglichkeit zur Flucht zu geben. Auch dieser Versuch schlägt fehl, da das Convenanterheer inzwischen das Schloß umringt hat und keinen Ausweg frei läßt. Montrose muß daher vor das Gericht der Landesregierung unter dem Convenanterkanzler Archibald. Cromwell kann ihn, wenn er sich nicht selbst vernichten und seine Führerstellung unter den Convenantern erschüttern will, nur noch dann retten, wenn Montrose auf die Aufforderung des Gerichts, sich nicht auf die Stuarts zu berufen, wenigstens schweigen will. Obwohl dem Markgrafen in der Gerichtsszene des V. Aktes enthüllt wird, daß der König bereit ist, den Convenant zu unterschreiben und zu beschwören, beharrt er auf seinem Prinzip der bedingungslosen Treue. Er ist selbst nach Verlesung eines scheinbar aus des Königs Hand stammenden und Montrose verurteilenden Briefes, der von Thomas Aston gefälscht ist, nicht bereit, wenig-

stens zu schweigen. Er bricht auf die Aufforderung des Gerichtes, sich nicht mehr auf einen Stuart zu berufen, in die Worte aus:

„Ob man mir Treue bricht, ich halte Treue,
Damit sie nicht verloren geh' auf Erden:
Hoch lebe Schottlands König, hoch Karl Stuart!"

Damit ist sein Tod besiegelt. Er wird verurteilt und fällt unter einer Salve von Musketenschüssen.

Die Struktur des Dramas zeigt wieder den für Laube typischen analytisch-regressiven Aufbau der Handlung. Ein langes geschichtliches Geschehen geht voraus, das Drama setzt an dessen letztem Abschnitt ein, und die Handlung geht erst mit dem Wirklichkeitsgeschehen in diesem letzten Abschnitt parallel. Die Spannung wird dadurch erreicht, daß die schon vor dem Einsetzen der Handlung gegebenen Zusammenhänge, die in der Exposition des Dramas zumeist rückläufig erwähnt sind, enthüllt werden. Außer der Spannung, die in der äußeren Handlung des Dramas durch den zweifelhaften Ausgang der Schlacht erreicht wird, der erst IV, 4 von einem Boten zugunsten der Convenanter gemeldet wird, sind es folgende drei Motive, durch deren allmähliche Enthüllung die Spannung der inneren Handlung kunstvoll aufrecht erhalten bleibt:

1. Cromwell ist Olivias Vater, was ihr selbst und dem Markgrafen unbekannt ist. I, 1 erfahren wir durch Lady Margaret, Olivias Mutter, diese Tatsache, die Montrose erst III, 8 erfährt.

2. Cromwell ist einst Royalist gewesen und vom König treulos verraten worden.

3. Thomas Aston ist vom König beauftragt, in seinem Namen mit den Convenantern zu verhandeln. I, 5 und III, 4 erfahren wir andeutungsweise davon. IV, 4 erst wird dieser wichtige Tatbestand dem Markgrafen von Cromwell enthüllt.

Dem analytisch-regressiven Handlungsbau entsprechend zeigt das Drama straffe raum-zeitliche Konzentration, wobei die allzu straffe Auffassung der Ortseinheit Unwahrscheinlichkeiten mit sich bringt. Denn es ist, wenn auch durch Laubes Bühnentechnik leidlich ermöglicht, unwahrscheinlich, daß die beiden feindlichen Parteien Cromwells und Montroses ungehindert in denselben Räumlichkeiten des Schlosses Cordesbiale aus- und eingehen. Von den fünf Szenenbildern des Dramas stellt das zweite eine bewaldete Anhöhe in der Nähe des Schlosses Cordesbiale dar, die anderen vier Räumlichkeiten im Schlosse Cordesbiale selbst. Die Zeiteinheit ist von Laube mit April 1650 angegeben. Man kann sich die dramatische Handlung in ein bis zwei Tagen geschehen vorstellen. Die Handlung selbst ist straff einheitlich. Sie hat e i n e n festen Mittelpunkt, Montrose. Laubes Grundsatz, daß im Drama alle Begebenheiten in Handlung

aufgelöst sein müssen, ist erfüllt. Schon die Exposition des Dramas zeigt Laubes Kunst, bereits im ersten Akt in Handlung umzusetzen, was nur erzählt, berichtet werden könnte. Die Motive, durch deren Enthüllung die dramatische Handlung weitergeführt wird, sind uns in der Exposition dargelegt; und wenn am Schluß des ersten Aktes plötzlich Cromwell erscheint, — ähnlich dem plötzlichen Erscheinen von Essex, Ende des I. Aktes im „Essex" — so ahnen wir den tragischen Ausgang des Dramas. Diese Art der Technik im Aufbau, die Laubes theoretischen Grundsätzen entspricht, findet sich wie in den früheren Tragödien auch im „Montrose". Immer ist die Handlung gegen den Aktschluß hin stark zugespitzt und bringt zumeist dann noch ein neues Spannungsmoment, das ahnungsweise auf den Untergang des Helden hindeutet. Mit der Erschießung Montroses schließt die dramatische Handlung hart und schroff ab. Besonders hervorzuheben ist, daß wie im „Struensee" auch im „Montrose" das Volk im Hintergrund der Handlung zur Verstärkung der theatralischen Wirkung dienen muß. Im V. Akt wird es sogar auf dem hinteren Teil der Bühne sichtbar, wo es der Gerichtsverhandlung beiwohnt und seiner Stimmung durch Unruhe und Zurufe Ausdruck verleiht. Aber es hat auch hier nur die untergeordnete Bedeutung wie im „Struensee" und „Essex". Es ist nur zur Verstärkung der Spannungen da, die sich in der Vordergrundshandlung entladen. Es ist nicht in der Absicht, das Milieu zu schildern, ins dramatische Geschehen hineingestellt, noch hat es selbständigen Einfluß auf die Handlung. Die großen Schlachtszenen spielen sich natürlich auch im „Montrose" als Hintergrundshandlungen ab. Jedoch zeigt sich hierbei deutlich Laubes Bestreben, die Geschehnisse der Hintergrundshandlung nicht nur durch Boten berichten zu lassen, sondern möglichst viele äußere Zusammenstöße auf die Bühne zu bringen, womit bestätigt wird, daß Laube die Vordergrundshandlung für die eigentlich dramatische Handlung hielt. Nicht nur durch Botenberichte — wie im „Essex" — hören wir von den Ereignissen des Kampfes, sondern in dem Szenenbild, das eine bewaldete Anhöhe darstellt, erscheinen Personen, die an der Schlacht selbst teilnehmen und über den Verlauf lebhaft diskutieren. Wir erleben in einer komischen, Shakespeare nachgebildeten Szene die Begegnung zweier Furchthasen, die das Schlachtfeld verlassen haben und die unter gegenseitigen Androhungen wieder voreinander fliehen. (II, 5, 6.) Wir sehen ferner Montrose selbst erscheinen. Wir erleben seinen seelischen und physischen Zusammenbruch sichtbar auf der Bühne, als er seinen Freund Hamilton in der Schlacht erschlagen hat. (II, 8.)

Ich betrachte nunmehr den inneren Aufbau der dramatischen Handlung. Die Handlung ist auch in „Montrose", wenn wir von den bühnentechnischen Mitteln — etwa der Verwendung des ge-

heimnisvollen Zimmers (III, 2) oder der gefälschten Briefe (V,3)*) — absehen, stärker aus dem Wesen der Charaktere heraus entwickelt. Auch in dieser Tragödie hat Laube, wie im „Essex", versucht, die Intrigenhandlung zurückzudrängen. Die Intrigen Thomas Astons erregen zwar Spannung in der Handlung, gewinnen aber niemals Einfluß auf sie (IV, 4). Montrose geht für seine königstreue Gesinnung unter. Er ergreift nicht die ihm gebotenen Möglichkeiten zur Rettung, er ist sein eigener Totengräber. Er stirbt weder durch Intrigen, noch als Opfer einer Liebesgeschichte. Im Gegensatz zu den bisher behandelten Tragödien hat Laube im „Montrose" den tragischen Ausgang aus dem Charakter des Helden selbst hergeleitet. Montrose ist im Gegensatz zu Essex willensstark bis zum letzten Augenblick. Lebensmut und Widerstandskraft erfüllen ihn noch in der Gerichtsszene (V, 3), wo er das Schwert gegen die Feinde zieht. Wenn trotzdem auch in dieser Tragödie kein echtes tragisches Gefühl aufkommen kann – nach den theoretischen Aeußerungen Laubes erwarten wir die Tragik, die sich aus dem Kampf des einfachen, natürlichen, vernünftigen Menschen mit den Schranken der Gesellschaft ergibt — so liegt das an dem Charakter Montroses selbst, der nicht lebenswahr und psychologisch glaubwürdig ist. Wie Monaldeschi, Struensee, Essex ist auch Montrose eine Idealgestalt Laubes, in der er seine Gesinnung verkörpert. Wenn man die Dramenhelden in der Reihenfolge betrachtet, in der sie geschaffen wurden, erkennt man den Wandel in der politischen Haltung Laubes selbst. Als Laube den „Montrose" schrieb (1859), war er ein gereifter Mann von 53 Jahren. Den jugendlichen Radikalismus hatte er überwunden. Für Utopien zu fechten, war er zu alt. Im politischen Leben trat er seit 1848 für eine konstitutionelle Monarchie ein. Kam schon im „Essex" Laubes gemäßigter gewordene politische Gesinnung zum Ausdruck, so konnte er in Montrose einen königstreuen Mann verherrlichen, zumal auch dieser nicht ganz undemokratisch denkt. Er ist Patriot und fühlt sich für das ganze Land verantwortlich. Er denkt wie Struensee und Essex nicht parteigebunden (I, 5). Die Gestalt des Markgrafen aber wird dadurch lebensunwahr, daß Laube das Prinzip der unbedingten Gesinnung und Standhaftigkeit übertreibt. Der Markgraf geht für seine Königstreue in den Tod, obwohl er weiß, daß der König ihn treulos verraten hat. Treue beruht auf gegenseitiger Verpflichtung. Hat der eine Partner sie gebrochen, so ist damit der andere jeder ethischen Verpflichtung entbunden. Das sagt die Vernunft jedes natürlichen Menschen, auf den es Laube nach seinen theoretischen Aeußerungen doch ankommt. Wei-

*) Einen ganzen Apparat bühnentechnischer Mittel und Kniffe fand Laube im französischen Gesellschaftsdrama (bei Scribe und Sardou), wie im romantischen Drama Victor Hugos vor. Gerade in bühnentechnischer Hinsicht hat Laube von den französischen Vorbildern gelernt.

terhin werden Montrose alle Möglichkeiten gegeben, dem Untergang zu entgehen. Er braucht nur zu schweigen. Wenn er trotzdem in ein Hoch auf den Stuartkönig ausbricht, so empfinden wir dies als Starrköpfigkeit und Eigensinn und nicht mehr als standhafte Gesinnung. Es ist psychologisch ganz unglaubwürdig, daß ein natürlicher gesunder Mensch aus solcher Querköpfigkeit heraus in den Tod geht.*) An Montroses Charakter ist weiter der pathologische Zug seines Wesens bemerkenswert, den er mit den früheren Dramenhelden Laubes, Monaldeschi und Essex, gemeinsam hat. Wie diese von dunklen dämonischen Kräften getrieben werden und zuweilen fast willensunfrei handeln, — was sie andererseits für Frauen unwiderstehlich macht — so lebt auch in Montrose das Dämonische, das sein willensmäßiges Handeln zuzeiten gänzlich ausschaltet. Fast unbewußt mäht seine Hand in der Schlacht die Gegner nieder und trifft dabei seinen Freund Hamilton. Ich habe schon bei der Besprechung von Monaldeschi gesagt, daß sich in solchen Figuren der Aberglaube einer ungläubig gewordenen Zeit verkörpert. In der Sturm- und Drangzeit des „Jungen Deutschland" war das allgemeine Idealbild in der Literatur die Person des Abenteurers, dessen hervorstechendster Charakterzug eben das Dämonische, Unberechenbare seines Wesens ist. Kommt in solchen Charakteren auf der einen Seite der sentimentale Zeitgeist zum Ausdruck, so wußte der Dramatiker Laube andererseits, daß diese pathologischen Gestalten sehr bühnenwirksam waren. Der Hauptgegenspieler Montroses ist Olivier Cromwell. Broßwitz**) bemerkt richtig, daß Laube in der Charakterzeichnung Cromwells von Victor Hugo beeinflußt ist. In der Einleitung zu seinem Cromwelldrama gibt Hugo eine genaue Darlegung dieses Charakters. Er will ihn als Proteusmenschen, als homo et vir aufgefaßt sehen***). Ebenso zeichnet Laube seinen Cromwell. Dieser ist ein kluger Staatsmann und Politiker, der seine Pläne genau vorausdenkt. Obwohl er als gläubiger Puritaner von seiner religiösen Sendung überzeugt ist (IV, 3) scheut er sich nicht, die Religion in den Dienst seiner politischen Pläne zu stellen. (IV, 6.) Ist Cromwell als vir ein echter Kriegsmann, der beim einfachen gemeinen Volk als Josua gilt (IV, 1) und eine dämonische Macht auf die Untergebenen ausübt, so ist er andrerseits als homo ein liebender Gatte und Vater, der ein verstehendes Herz für seine Tochter hat. Cromwell ist als menschlicher Charakter lebenswahr dargestellt. Obwohl

*) Einen eigensinnigen starrköpfigen Menschen zu zeichnen, war bestimmt nicht Laubes Absicht. Dann hätte er Montrose nicht zum Helden der Tragödie machen können. Der Fehler liegt in Laubes Uebertreibung eines Wesenszuges seiner Idealgestalt.

**) a. a. O. S. 108/09.

***) Victor Hugo: „Cromwell", übersetzt von B. Werner, Frankfurt 1830. Einl. S. V.

Laube in der Charakterzeichnung von Victor Hugo abhängig ist, hat er auch in diese männliche Gestalt etwas von der richtig empfundenen Zwiespältigkeit seines eigenen Wesens hineingelegt*). — Gegen die Hauptcharaktere Montrose und Cromwell treten die anderen Gestalten des Dramas zurück. Von den schottischen Lords ragt der eigensüchtige, auf Montrose neidische Thomas Aston hervor. Von den Frauengestalten ist die junge schwärmerische Olivia deutlicher gezeichnet als ihre Mutter, Lady Margaret. Aber gerade die Zeichnung solcher inniger, feiner und zarter Mädchengestalten ist Laubes robuster, derber Art schwer erreichbar. Sie blieb immer nur Wunsch. Sowohl Sylva („Monaldeschi") wie Rutland („Essex") und Olivia („Montrose") sind als Idealgestalten gekünstelt. Sie tragen kein echtes menschliches Gesicht. Am besten sind Laube die anspruchslosen Gestalten der beiden Furchthasen Green und Newcastle gelungen. Solche volkstümliche Typen*) lagen Laube, da er die Fähigkeit realistischer Beobachtung besaß. Ich konnte dies in den anderen Tragödien Laubes ebenfalls aufzeigen.

Es bleibt die Frage übrig, ob im „Montrose" Zeitprobleme erörtert werden. Laube hat den historischen Stoff der englischen Geschichte, der erfüllt ist von dem Widerstreit zwischen Staat und Kirche, benutzt, um auf ganz aktuelle Zeitereignisse im damaligen Oesterreich anzuspielen und seiner Meinung darüber von der Bühne herab Ausdruck zu verleihen. 1855 hatte Oesterreich das Konkordat abgeschlossen, durch das der Kirche gewisse Machtbefugnisse über den Staat eingeräumt worden waren. Auf diese politisch-religiöse Krise im damaligen Oesterreich spielt Laube bewußt in seinem Drama an, und das Publikum verstand ihn. Denn gleich bei der Erstaufführung des Stückes, am 3. Februar 1859 im Burgtheater in Wien, brach ein großer Tendenzsturm los, den Laube selbst in seiner dramaturgischen Schrift „Das Burgtheater" schildert. [203]) In unserem Drama bekämpft Montrose das Regiment des Convenants, weil dieses die puritanische Kirche zur Beherrscherin des Staates machen, also die weltliche Macht der kirchlichen Herrschaft unterwerfen will. Und das Publikum nahm als Tageslosung die Wortes Montroses auf, wenn dieser spricht:

„Dann ist die puritan'sche Kirche
Beherrscherin des Staates. Dies ist das Reich
Des Judentums im Alten Testamente;

*) In der Zwiespältigkeit des politischen und privaten Lebens gleichen Cromwell Struensee und Essex.

**) „Typen" nenne ich diese Gestalten im Gegensatz zu „Charakteren", weil sie nicht die Möglichkeit zu menschlicher Entwicklung zeigen. Sie haben bestimmte feste Eigenschaften meist sonderbarer und komischer Art, die sie immer zur Schau tragen.

Es ist die Priesterherrschaft Samuels,
Und König Karl wird König Saul, gehetzt
Von jedem David, den ein Priester salbt.
Die Krone wird ein Spielball der Propheten,
Die hierzuland' aus allen Löchern kriechen.
Und ein verschmitzter Kerl, der die Komödie
Der Frömmelei talentvoll spielt, verführt
Die öffentliche Meinung und diktiert
Dem Lande die Gesetze."

Der Tendenzsturm erreichte, wie Laube schildert, den Höhepunkt, wenn Montrose weiter spricht:

„Ein Grundgesetz dagegen, das den Glauben
Zum Richter macht im weltlichen Verhältnis,
Werd' ich bekämpfen bis an meinen Tod.
Entsagt dem Judentum und werdet Christen,
Gebt Gott, was Gottes, doch dem Kaiser, was
Des Kaisers." (I, 6)

Noch eine Anzahl anderer Aussprüche könnte ich anführen, die die Meinung Laubes in dieser aktuellen religiös-politischen Streitfrage zum Ausdruck bringen. Ebenso finden wir manche Reflexionen über den Staat, die im Hinblick auf die politische Gegenwartslage gesagt sind, wobei Laubes geklärte und gereifte, etwas konservative Gesinnung zum Ausdruck kommt. Er sieht den Staat als geschichtlichen Organismus an, in den nicht mit Gewalt und Ueberspringen der Entwicklung eingegriffen werden darf. Montroses Worte (IV, 3): „Freiheit mit Maß, mit Rücksicht auf Tradition, die Sitten und Gebräuche des Landes", entsprechen Laubes politischer Gesinnung im Jahre 1859.

Es bleibt mir nur noch übrig, über die Sprachform der Tragödie zu berichten. „Montrose" ist vorzugsweise in Prosa, die Laube theoretisch für das moderne Drama forderte, geschrieben. Nur I, 5—9; II, 8; III, 2, 3 z. T.; III, 8 z. T.; V, 3 haben jambisches Versmaß. Die Verwendung von Prosa und Blankversen ist auch hier nicht willkürlich, sondern rhythmisch gebundene Rede wendet Laube dort an, wo die Stimmung gehoben ist. Darum finden wir den Blankvers dreimal in Aktschlüssen (I, II, V). Ueber die Sprache selbst gilt dasselbe, was ich schon früher gesagt habe. Sie ist bürgerliche Konversationssprache, die stark mit Fremdwörtern und burschikosen Ausdrücken durchsetzt ist. Auch dort, wo Laube in Versen schreibt und dadurch einen gewissen dynamischen Schwung der Rede erreicht,*) fehlt die poetische Anschauung des Sprachausdrucks selbst.

*) was mehr das Verdienst Schillers ist, den Laube nachahmt.

e) „Demetrius“

ist die fünfte historische Tragödie Laubes. Sie spielt in russisch-polnischer Geschichte im Jahre 1605/06 zuerst in Krakau, dann in einem russischen Kloster am See Belosero, zuletzt im Kreml zu Moskau. Dieses Drama ist nicht eine völlig eigne Schöpfung Laubes, sondern wurde von ihm geschrieben, um das Schillersche „Demetrius-Fragment“ der Bühne und dem Theater zu erhalten. Er wollte seine Tragödie unter diesem Gesichtspunkt beurteilt wissen.*) Da Laube aber wesentliche Aenderungen im Aufbau des Schillerschen Bruchstückes vornimmt, muß man sein Drama doch wieder als eigene Arbeit auffassen. Er gab ihr den Untertitel „unter Benutzung des Schillerschen Fragmentes bis zur Verwandlung im zweiten Akt.“**) Außer dem Schillerschen Fragment lagen Laube nur noch Körners Mitteilungen über „Demetrius“ in seiner Schillerausgabe***) und Ergänzungen dazu von K. Hoffmeister „Supplemente zu Schillers Werken“ III, Stuttgart und Tübingen 1840 vor. Den dramatischen Nachlaß, in dem Schiller eine genaue Aufzeichnung über den Fortgang des Dramas hinterlassen hat, kannte Laube noch nicht****).

Ich berichte den Inhalt der Tragödie Laubes. Demetrius, der unerkannt aus dem Kloster entfloh und am Hofe Mniczeks, des Palatin von Sendomir, gastliche Aufnahme fand, ist durch einen Zufall als der totgeglaubte Zarensohn Iwans entdeckt worden. Der Kosakenhauptmann Komla, der seine Jugendzeit am Zarenhof zugebracht hat, hat ihn an einem bei ihm gefundenen Kreuz als den jüngsten Sohn des Zaren Iwan, Prinz Dimitri, erkannt. Demetrius, der in sich selbst ritterliches Blut von Jugend auf gespürt hat, macht seine Thronansprüche geltend und sucht den polnischen Reichstag zu gewinnen, gegen den jetzigen unrechtmäßigen Zaren, Boris Godunoff, zu kämpfen. Unterstützt wird er dabei von Mniczek und seiner Tochter Marina, die Demetrius liebt und aus weiblichem Ehrgeiz, Zarin zu werden, sich für die Erbansprüche Dimitris einsetzt. Dimitri gelingt es, den polnischen Adel trotz des Einspruches des Fürsten Leo Saphias zu gewinnen. Er zieht nach Rußland, wo auch bald das Volk an ihn glaubt und von Gudonoff abfällt. Er siegt über die Anhänger Gudonoffs. Godunoff selbst, der einst nur dadurch Zar geworden ist, daß er wirklich den jüngsten Sohn Iwans, Dimitri, ermorden ließ und Komla mit der Tötung beauftragte, zweifelt nun selbst daran, daß Komla damals seinen Auftrag ausgeführt hat. Er glaubt allmählich an die Legitimität des Demetrius. Darum nimmt er reuevoll Gift und stirbt gerade in dem Augenblick, in dem Demetrius in sein Wohngemach im Moskauer Kreml dringt. Sterbend bittet er

*) G. W. Bd. 28, S. 100/102.
**) Dramatische Werke, XII. Leipzig 1872.
***) Körner: „Schillers sämtliche Werke“ XII. Stuttgart und Tübingen.
****) Broßwitz, a. a. O., S. 126/127.

Demetrius, seine Tochter Axinia zu verschonen. Komla und die Polen unter Marinas Führung fordern von Demetrius, den Leichnam Godunoffs auf die Straße werfen und schleifen zu lassen; doch Demetrius widersteht ihrem Ansinnen, und läßt Godunoff würdevoll bestatten. Axinia verspricht er in entstehender Zuneigung seinen persönlichen Schutz. Die polnischen Großen fordern für ihre Unterstützung von Demetrius die zugesagte Belohnung. Sie wollen die Grenze zwischen Polen und Rußland bis ins Kosakenland hineinziehen, wobei sie natürlich auf den Widerstand der Russen stoßen. Auch Marina verlangt sofortige Krönung und Hochzeit, um Zarin zu werden. Demetrius, der sich jetzt als russischer Zar fühlt, vermag noch einmal Frieden zwischen Russen und Polen zu stiften; denn Axinia stellt ihm ihren von Boris Godunoff hinterlassenen Schatz zur Verfügung. So kann er die Polen mit den darin enthaltenen drei Millionen gebührend für ihre Hilfe belohnen. Seine Stellung scheint gefestigt, er ist anerkannter Zar. Aber noch lebt Marfa, die Gattin Iwans, die Mutter Dimitris. Wird sie den Zaren als ihren Sohn anerkennen? Im Klosterleben hatte sie mit der Welt abgeschlossen. Als sie aber die Nachricht von dem auftauchenden Demetrius hört, ist sie entschlossen, aus Rache gegen Godunoff, Dimitri als ihren Sohn zu bezeugen. Marina, die durch Dimitris Neigung zu Anaxinia ihre Verbindung mit ihm gefährdet sieht, sucht Hilfe bei Marfa, die das erste Mal Auge in Auge ihrem vermeintlichen Sohn gegenübersteht Sie fühlt sofort, daß Dimitri nicht ihr Sohn ist, ohne es aber vor den Russen auszusprechen. Demetrius, der nur legitim herrschen will, fordert Marfa auf, den Russen die Wahrheit zu sagen, wenn sie fühlt, daß er nicht ihr natürlicher Sohn sei. Er selbst ist bereits im Glauben an sich erschüttert. Da wird ihm von Komla entdeckt, daß er nicht der echte Zarensohn, sondern ein Bastard aus einer unehelichen Umarmung des Zaren Iwan mit Katinka, des Kosakenhauptmanns ungetreuen Frau ist. Er erfährt weiter, daß Komla dieses ganze Intrigenspiel nur aus Rache gegen Godunoff ins Werk gesetzt hat. Noch hält Demetrius Komla für einen Betrüger. Aber er dringt jetzt darauf, unbedingt die Wahrheit zu erfahren. Komla wiederholt vor den Russen seine Aussage, und auch Marfa spricht, als Demetrius bittet, ihn von allem Zweifel zu erlösen, aus, daß er nicht ihr Sohn sei. So wird Demetrius von dem Prokopen erschossen.

Die Tragödie „Demetrius“ hat nicht den analytisch-regressiven Aufbau der Handlung, wie wir ihn zumeist ziemlich rein bei den anderen Dramen Laubes nachweisen konnten. Das zeigt sich bereits in der äußeren Form. Wir finden nicht die bei Laube gewohnte, äußerst straffe raum-zeitliche Konzentration, die ein analytisch-regressives Folgedrama verlangt. „Demetrius“ spielt in den Jahren 1605/06 und an drei verschiedenen Orten. Die Handlung

setzt nicht erst unmittelbar vor der Katastrophe eines langen Geschehens ein. Laube benutzte das Schillersche Fragment und wurde dadurch von vornherein in eine andere Kompositionsart hineingedrängt. Denn man könnte sich den Demetriusstoff sehr gut als streng analytisches Drama aufgebaut vorstellen; der Stoff selbst scheint einen solchen Aufbau nahezulegen. beruht doch der tragische Untergang des Demetrius auf der Enthüllung eines vor dem Beginn der Handlung liegenden Tatbestandes, der unechten Abstammung. Bei streng analytisch-regressivem Aufbau der Handlung hätte das Drama damit beginnen müssen, daß Demetrius schon Zar geworden ist. Nun war aber Laube von vornherein die Schillersche Konzeption aufgedrängt, die mit großen Perspektiven arbeitet, weit ausgreift und die dramatische Handlung mit dem Polnischen Reichstag in Krakau beginnen läßt. Durch diese machtvolle Schillersche Ouverture — wollte er sie nicht ganz aufgeben — war für Laube eine losere, oder besser weiter gespannte Komposition gegeben. Nun mußte dargestellt werden, wie Demetrius Zar wurde. Der raum-zeitliche Rahmen des Dramas wurde dadurch von vornherein weiter als bei Laube sonst. Das Drama zeigt die Verbindung der beiden Arten des Handlungsaufbaues. Progressiv-zielstrebig entwickelt sich die dramatische Handlung bis III, 14. Das wird in der Aneinanderreihung der Motive deutlich, die erst neue Zusammenhänge schaffen, nicht schon bestehende enthüllen. So gewinnt Demetrius die polnischen Adligen; Folge davon ist, daß er nach Rußland zieht und die Zarenkrone gewinnt; Folge davon ist, daß er dort Axinia kennen lernt, des Godunoff Tochter. Eine neue Situation wird durch seine entstehende Liebe zu Axinia geschaffen, da Marina jetzt seine Gegnerin wird. Erst das Motiv, auf dem der eigentlich tragische Konflikt ruht, ist die Aufdeckung eines ursächlichen Zusammenhanges. Der Held des Dramas erfährt, daß die ganze Voraussetzung, auf der sein Handeln beruht, falsch war. Bühnentechnisch sind im „Demetrius" dieselben Beobachtungen zu machen wie in den anderen Tragödien. Höchste Spannung und Aktschluß müssen unbedingt zusammenfallen, hatte Laube gefordert. Aus diesem Grunde glaubte er auch im Schillerschen Fragment eine Umstellung der Szenen vornehmen zu müssen, indem er die Reichsratszene des ersten Aufzuges als die wirkungsvollste an den Schluß des ersten Aktes setzte. Und ebenso theatralisch wirkungsvoll ist der Abschluß der Tragödie, der mit dem Untergang des Demetrius zusammenfällt. Als Marfa ausgesprochen hat, daß Demetrius nicht ihr Sohn ist, kann dieser gerade noch einige rührselige Abschiedsworte sprechen, während wir schon beobachten, daß auf Shuiskis Wink der Prokop ein Pistol aus dem Gürtel zieht und den Demetrius niederschießt.

Ich bespreche nun den inneren Handlungsaufbau des Dramas. Die Handlung ist, wenn wir von den öfteren technischen Verknüpfungen und ihren Unwahrscheinlichkeiten im dramatischen Organismus

absehen, aus den Charakteren entwickelt. Denn der Held des Dramas geht an seinem eigenen bewußten Handeln zugrunde. Daß sein Handeln auf einer falschen Voraussetzung beruht, ist das Werk Komlas. Aber diese Intrige, die Vortäuschung der echten Abstammung, liegt vor dem Beginn der dramatischen Handlung, deren ganze Situation auf dieser Täuschung ruht. Eine solche situationsbauende Intrige ist durchaus in der Tragödie möglich*) und kann mit der klappernden Maschinerie der gewöhnlichen Scribeschen Intrigenform nicht verglichen werden. Auch die Intrigen Marinas, die Demetrius als Werkzeug benutzen will, um Zarin zu werden, fördern die Handlung nicht. Zuerst gehen ihre Pläne mit denen des Demetrius parallel. Als er Zar geworden ist und sie vernachlässigt, sucht sie sich hinter Marfa zu stecken, ohne diese beeinflussen zu können. Denn Marfas Handlungsweise entspricht ganz ihrem Wesen. Mit dem natürlichen Empfinden, das Demetrius als leiblichen Sohn nicht anerkennen kann, streitet das Bewußtsein, durch ihre Aussage einen edlen sittlichen und wahrhaften Menschen zu vernichten. Wie im „Montrose" hat Laube den tragischen Konflikt im „Demetrius" aus dem Charakter des Helden selbst hergeleitet. Aber auch hier versagt seine dichterische Kraft in der Charakterdarstellung des Helden selbst. Er hat es nicht vermocht, ihn lebenswahr und echt menschlich zu zeichnen. Bulthaupt vergleicht den Laubeschen Helden mit dem Schillers und schreibt**): „Aus dem kühnen Cäsarenjüngling des herrlichen Torso wird bei ihm ein schwächlicher Salbader, der weit davon entfernt, jeden Blutstropfen für die Krone verspritzen zu wollen, nichts als der Sklave seiner Legitimitätsidee ist: Ein bigotter Moralist, der es ganz in der Ordnung findet, daß er den Tod erleidet, „weil er nicht voll aus Ruriks Stamm entsprossen ist." Welch ein Todesgrund! Also nicht seinem Charakter, seinem Blut, seinen Leidenschaften, einem dummen Prinzip fällt er zum Opfer. Nicht sein eigener Wille, eine äußerliche, plumpe, mechanische Macht ist der tragische Faktor!" Demetrius ist nicht das Geschöpf eines Dichters, der seine Gestalten aus tiefster Erkenntnis der menschlichen Natur erschafft. Sowohl Montrose wie Demetrius sind mehr die starren Vertreter von Prinzipien als natürliche Menschen von psychologischer Glaubwürdigkeit. Der Geist, der sie schuf, erdachte sie mit dem Verstand. Interessant ist es, Schillers Entwurf für die Charakterentwicklung des Demetrius zum Vergleich heranzuziehen. Bei Schiller sollte, wie aus seinem Sammelbuch zum „Demetrius" hervorgeht***), der Held, als er seine Geburt durch den Mörder des wahren Demetrius erfährt, keineswegs resignierend die Hände in den Schoß legen und seine Macht aufgeben, sondern sofort in höchster Anspannung der Kräfte

*) Vgl. E. Hirt, a. a. O., S. 173/174.
**) a. a. O., S. 370.
***) a. a. O., S. 201/203.

und Leidenschaften die Enthüllung zu verhindern suchen, indem er den Wisser des Geheimnisses ermordet. Dann war sofort ein echter menschlicher und tragischer Konflikt in der Seele des Demetrius gegeben*). Gerade in der Darstellung der Tragödienhelden versagte Laube. Er konnte hier seinen theoretischen Forderungen aus Mangel an echter dichterischer Kraft nicht genügen. Dagegen gelingen die Nebencharaktere ihm besser. Aus der dramatischen Handlung ragen noch besonders hervor: der Zar Boris Godunoff, der in seiner entschlossenen Art und seinem Selbstbewußtsein Laubes eigene Züge trägt, und Marfa, die in ihrem seelischen Konflikt psychologisch richtig gezeichnet ist. Von den beiden anderen Frauengestalten ist die Polin Marina als ehrgeizige Intrigantin noch lebenswahrer als die mädchenhaft keusche Axinia. Axinia gehört in eine Reihe mit den Mädchengestalten einer Sylva, Rutland, Olivia, über die ich ausführlich gesprochen habe. In der Darstellung der Charaktere folgt Laube Schillers Vorbildern, soweit sie im Demetriusfragment vorgezeichnet waren. Doch hat Laube gerade in der Zeichnung der Gestalt Marinas die für ihren Charakter wichtigste und die psychologischen Gründe ihres Handelns aufschlußreichste Stelle im Schillerschen Fragment, die Unterredung Mniczeks mit seiner Tochter in seinem Drama weggelassen. Das zeigt, daß es Laube auf tiefere psychologische Darstellung nicht ankam**). Unter den anderen Nebengestalten ist Laube der Kosakenhauptmann Komla trefflich gelungen. Er charakterisiert ihn besonders durch derbe burschikose Ausdrücke, die er ihm in den Mund legt. In solcher Figur steckt realistische Beobachtung. Laube war in seiner Studentenzeit, in der er der Burschenschaft Germania angehörte, gewiß manchem rauhen Gesellen begegnet, und er selbst war durch die burschikose Art seines Benehmens bekannt. Auch die Gestalt des Fürsten Shuisky, die Bulthaupt eine „mit ethnologischem Sinn meisterhaft entworfene Figur"***) nennt, gehört zu den wertvollsten Schöpfungen Laubes. Shuiski ist einer jener Sonderlinge, die durch die Starrheit ihres Denkens und Tuns komisch wirken. Solche Typen zeichnet Laube, wie ich schon in den anderen Dramen aufgezeigt habe, mit wirklicher Laune und derbem Humor.

Es bleibt die Frage übrig, ob Laube auch in dieser Tragödie, die er schrieb, um das Schillersche Fragment der Bühne zu erhalten, Zeitfragen erörtert. Gewiß ist hier nicht direkt auf eine bestimmte

* Dagegen finde ich in Hebbels „Demetrius" eine ähnliche schwache Grundlage des dramatischen Konfliktes wie bei Laube, obwohl bei Hebbel durch Fehlen des V. Aktes der Ausgang des Dramas noch ungewiß ist.

**) Die psychologische Darstellung bleibt bei Laube fast allgemein an der Oberfläche. Er stellt selbst schwer pathologische Menschen auf die Bühne [z. B. König Christian in „Struensee], ohne die Ursachen ihres gestörten Seelenlebens aufzuzeigen.

***) a. a. O., S. 370.

politisch aktuelle Frage wie in „Montrose" angespielt. Aber die Hauptpersonen des Stückes tun, wie ich auch in den anderen Tragödien aufgezeigt habe, manche Aussprüche, die Laubes politische Gesinnung wiedergeben. So spricht z. B. III, 4 Demetrius:

„Russen, ja, und Menschen. Ich
Verlange Achtung und Gehorsam, nicht
Abgöttische Verehrung. Frisch und frei
Soll jedermann sein Haupt und Aug erheben."

Oder Boris Godunoff, der Laubes eigene Züge trägt, spricht (III, 1):

„Weil meine Eltern nicht ganz hochgeboren
Gewesen sind, versagst du mir die Höhe;
Weil jenes Buben Eltern Zaren waren,
Wird er ein Zar, wie dürftig er auch sei.
Viel besser als ein Zar seit tausend Jahren
Hab ich regiert. — Umsonst! Ich bleibe unecht,
So wills der Wahn der Wertbestimmung!"

In diesen Worten Godunoffs drückt sich Laubes demokratische Gesinnung aus. Er hat solche Aussprüche bewußt in den Mund des Zaren gelegt, um Wirkung bei seinen Zeitgenossen zu erzielen. Laube sagt damit: Nicht auf Stand und hohe Geburt kommt es an, auch nicht bei den Throninsassen, sondern allein auf ihre Tüchtigkeit. Er kritisiert damit das Prinzip der Erbmonarchie. Hatte Laube in „Montrose" auf ein bestimmtes politisch-kirchliches Ereignis im damaligen Oesterreich, den Abschluß des Konkordats, angespielt, so erörtert er auch im „Demetrius" die Frage Kirche — Staat. Er nimmt zu dieser Zeitfrage Stellung, wenn er Shuisky IV, 1 sagen läßt:

„Wenn sich die Kirche mischt in ird'sche Kämpfe,
Alsdann verliert sie auch des Himmels Frieden
Und unterwirft sich ird'schen Niederlagen."

worauf Hiob antwortet:

„Jawohl! Jawohl! Wir sollten uns bescheiden
Mit unserer Tätigkeit für Gottes Reich,
Und uns nicht sorgen um das Reich auf Erden."

Es bleibt mir als letztes übrig, die Sprachform der Tragödie zu besprechen. Das Drama ist in Versen, in Schillerschen Jamben, geschrieben, da es ja die Fortsetzung des Demetriusfragmentes sein soll. Das Vorbild zwang selbstverständlich durchgängig zur Versform. Der erhabene Gegenstand — ein solcher war das Schillersche Bruchstück für Laube — erforderte entsprechend Laubes theoretischem Prinzip eine gehobene künstlerische Form. Aber welcher Unterschied besteht in der Sprache Schillers und Laubes. Bei Schiller haben wir eine herrliche, mit poetischen Bildern gesättigte und mit dyna-

mischem Schwung daherbrausende Sprache. Bei Laube erhebt sie sich in Nachahmung Schillers zuweilen zu rhetorischem Schwung, aber der sprachliche Ausdruck selbst bleibt nüchtern, rational und prosaisch. Trotz der künstlerischen Erhöhung durch den Vers bleibt sie Alltagssprache. Sie ist phantasielos und bilderarm. Wir finden zumeist abstrakte Redewendungen im Dialog. Kommen Bilder und Vergleiche vor, so stammen sie aus einfachen volkstümlichen Vorstellungen. So heißt es z. B. II, 6. „Dieser Dimitri, schwach wie Binsenstroh" oder IV, 1 „Kein Durchdiefingersehen". Groß ist die Zahl burschikoser Kraftausdrücke. Besonders zeichnet sich hierin Komla aus, den Laube allerdings dadurch charakterisiert. Aussprüche wie „Mein Junge", „Kreuzelement", „Die Gans" (damit meint er seine Frau), „Mönchsgeflenne", „Schwerenot", „Toller Bube" (IV, 7), „Schuft", „Hund", „Dummkopf" u. a. hören wir aus seinem Munde. Aber auch durchaus hochgestellte Personen im Drama sprechen in derselben Weise. So sagt z. B. Marina (I, 4) „Topp Kamerad" und Fürst Shuisky zum Zaren „Du bist ein ganzer Kerl". In dieser derben burschikosen Art der Sprache ist Laube am echtesten. Wie in den anderen Tragödien finden wir auch im „Demetrius" eine große Anzahl von Fremdwörtern. Wenn es richtig ist, daß man an der Sprache den echten Dichter erkennen kann, so bestätigt die letzte Tragödie Laubes, daß er kein Dichter war. Wenn er zeitgemäß die Konversationssprache für das moderne Drama forderte, so war er doch selbst auch nicht einer poetischen Sprache fähig. Die Demetriustragödie bestätigt noch einmal den großen Einfluß des klassischen Dramas Schillers auf die Dramatik Laubes.

C.

Theorie und Leistung.

Nachdem ich die einzelnen Tragödien Laubes mit seinen dramatisch-theoretischen Grundsätzen verglichen habe, fasse ich zusammen:

Laube hat seine Grundsätze hinsichtlich der äußeren Struktur des Dramas weitgehend erfüllt. Zumeist diente ihm dazu der analytisch-regressive Aufbau der Handlung. In der inneren Struktur kranken Laubes Dramen an dem Mißverhältnis zwischen organischer und mechanischer Handlungsentwicklung. Entsprechend konnte ich in Laubes dramatischer Theorie widersprechende Aeußerungen aufzeigen. Er forderte einerseits die Entwicklung der Handlung aus den Charakteren heraus, ließ aber andererseits auch die Intrigenhandlung zu. Laube übernahm aus Mangel an dramatischer Gestaltungskraft die Intrigenform des französischen Lustspieldichters Eugène Scribe und verpflanzte sie in die Tragödie. Daher mußte er die Intrige dann auch theoretisch gelten lassen. Ich habe jedoch aufgezeigt, daß Laube in seiner Entwicklung als dramatischer Dichter unter dem Einfluß der zeitgenössischen Kritik versucht hat, die Intrigenform zurückzudrängen und seine Dramen mehr als reine Charakterdramen aufzubauen. Aber auch in seinen späten Dramen („Montrose", „Demetrius") hat Laube nicht vermocht, die Handlung wirklich organisch zu entwickeln. Ohne den Apparat bühnentechnischer Mittel ist Laubes Dramatik nicht zu denken.

Während Theorie und Praxis hinsichtlich der Strukturfragen des Dramas übereinstimmen, bleibt die dramatische Leistung Laubes hinter den Forderungen, die den Stil des modernen Dramas betreffen, zurück. Da Laube ein Gegenwartsdrama mit aktuellem Gehalt forderte, erscheint es zunächst verwunderlich, daß er fast ausschließlich historische Stücke geschrieben hat. Ich habe drei Gründe dafür angegeben:

1. die strenge Theaterzensur zu Laubes Zeit,
2. den Einfluß des historischen Dramas Schillers,
3. Laubes eigene Phantasielosigkeit.

Laube brauchte als Dramatiker einen in der Geschichte bereits vorgebildeten Stoff, den er dann in einer dramatischen Handlung ge-

stalten konnte. Selbst dort, wo Laube einmal das gegenwärtige Leben selbst dramatisiert, wie in seinem Schauspiel „Böse Zungen“, ist es eine Geschichte, die sich im Leben der Zeit selbst abgespielt hat, die er in dramatische Handlung umsetzt und auf die Bühne stellt. Einen Stoff frei aus Gegenwartsverhältnissen zu erfinden, dazu reichte Laubes Schöpferkraft nicht aus. Er erfüllte jedoch dadurch seine Forderung der Aktualität, daß er unter dem historischen Gewande seiner Dramen aktuelle Zeitprobleme erörtert. Ich habe aufgezeigt, daß bereits die Idee, die Laube dem historischen Stoff gibt, zumeist aktuell gefärbt ist. Am spärlichsten kommen Gegenwartsfragen im „Essex“ und „Demetrius“ zur Sprache, da hier der Einfluß des klassischen Dramas Schillers besonders stark ist. Wie in den Tragödien finden wir auch in Laubes Schauspielen aktuelle Zeitfragen erörtert. In dem Schauspiel „Die Bernsteinhexe“ geißelt Laube den Despotismus, und seine beiden vaterländischen Schauspiele „Prinz Friedrich“ und „Die Karlsschüler“ bringen schon in der geschickten Gegenüberstellung der Gegensätze: „Prinz Friedrich — König Friedrich Wilhelm I. und der junge Schiller — Herzog Karl von Württemberg“ Kritik am absterbenden Absolutismus.

Entsprechend dem aktuellen Gehalt sind die handelnden Personen in Laubes historischen Dramen als bürgerliche Menschen der eigenen Zeit dargestellt. Aber gerade in ihrer Charakterzeichnung bleibt Laube weit hinter seiner Forderung realistischer Darstellung zurück. Er vermag die Helden seiner Stücke nicht psychologisch glaubwürdig zu zeichnen. Dagegen hat er einige Nebencharaktere, besonders eigenartige Volkstypen, wirklichkeitsgetreu nach dem Leben kopiert. Bezüglich der Sprachform stimmen Theorie und Praxis bei Laube überein. Er gebraucht in seinen Tragödien die nüchterne Alltagssprache in ungebundener Rede und hat nur dort den Vers verwandt und poetisch zu schreiben versucht, wo der Gegenstand die erhöhte künstlerische Form erforderte („Essex“, „Demetrius“). Aber dabei zeigt es sich, daß Laube einer poetischen Sprache gar nicht fähig war.

Laubes dramatische Theorie zeigt in ihren Grundzügen den Weg zum naturalistischen Drama. Die dramatische Leistung bleibt hinter der Theorie zurück, weil Laube als dramatischer Dichter selbst unzulänglich ist, und weil die Tradition des klassischen Dramas auf Laubes Dramatik noch stark eingewirkt hat. Dazu kommen die aufgezeigten Zeitbedingungen. Außerdem bewahrten die „Jungdeutschen“ in ihrer geistigen Haltung einen engen bürgerlichen Standpunkt. Erst dem naturalistischen Drama blieb es vorbehalten, die tiefen seelischen Nöte des vierten Standes auf der Bühne zur Darstellung zu bringen. Laube war ein praktischer Theatermann. Der Zeitgeist sollte im Theater zum Ausdruck kommen, weil damit die Wechselwirkung zwischen Bühne und Publikum gesichert war. Dar-

um sind es ganz allgemeine Zeitfragen, mehr Zweiterhandgedanken, die den geistigen Gehalt seiner Dramen ausmachen.

Aber zeitgeschichtlich ist das Verdienst Laubes nicht hoch genug einzuschätzen. Er schuf bühnenwirksame Stücke, die sich mit Fragen der Wirklichkeit auseinandersetzten. Dies war eine T a t gegenüber der wirklichkeitsfernen romantischen Theaterkultur. Bei Betrachtung der geschichtlichen Entwicklung wird man das jungdeutsche Drama nicht übersehen dürfen. Wenn man die Dramen Laubes ihres historischen Gewandes entkleidet, erkennt man, daß sie sich in der Form schon einem realistisch-naturalistischen Drama nähern. Allerdings bleibt bei Laube das Können hinter dem Wollen w e i t zurück, wie der Vergleich von Theorie und Praxis lehrt. Die größere Bedeutung hat Laube als Theaterleiter. Der realistische Stil der Schauspielkunst, der von ihm gepflegt wurde, machte wirklich Schule. Hier setzte er seine naturalistischen, zugleich rationalistischen Prinzipien rücksichtslos in die Praxis um.

Lebenslauf.

Am 11. Oktober 1906 wurde ich, Wolfgang Förster, evangelischen Bekenntnisses, als Sohn des Volksschullehrers Bruno Förster und seiner Frau Grete, geb. Pachaly, zu Jauer geboren. Nachdem ich vier Jahre die Volksschule besucht hatte, trat ich Ostern 1916 in die Sexta des Gymnasiums zu Jauer ein. Ostern 1926 bestand ich das Abiturium. Ich wandte mich dem Studium der Germanistik, Neueren Philologie und Philosophie zu, mit dem besonderen Ziele, mich hauptsächlich auf erzieherischem Gebiete zu betätigen.

Immatrikuliert war ich an den Universitäten Freiburg von Ostern 1926 bis Ostern 1927, Kiel von Ostern 1927 bis Herbst 1927 und Breslau von Herbst 1927 ab. Die hiesige Studienzeit umfaßt sieben Semester, wovon eines dem juristischen Studium gewidmet war.

Wolfgang Förster

Anmerkungen.

Abkürzungen.

G. W. = Heinrich Laubes Gesammelte Werke in 50 Bänden, herausgegeben von Heinr. Hubert Houben.

Aurora = Aurora, eine literärische Zeitschrift (red. Heinrich Laube, Juli bis Dezember 1829, erschienen in Breslau, Nr. 1—25).

Z. f. E. W. = Zeitung für die Elegante Welt, Erscheinungsort Leipzig.

Schr. d. G. f. Th. = Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. Bd. VII und VIII. Theaterkritiken und dramaturgische Aufsätze von Heinrich Laube. Gesammelt, ausgewählt und mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Alexander von Weilen.

1. Aurora 1829 Nr. 3 (vgl. Schr. d. G. f. Th. VII, S. 4).
2. Aurora 1829, Nr. 4.
3. Z. f. E. W. 1833, Nr. 83 (vgl. Schr. d. G. f. Th. VII, S. 11).
4. Seydelmann und die deutschen Schauspieler „Moderne Charakteristiken" 1835 (G. W. 49, S. 169—193).
5. „Moderne Charakteristiken" 1835 (G. W. 49, S. 189).
6. „Moderne Charakteristiken" 1835 (G. W. 49, S. 177).
7. „Moderne Charakteristiken" 1835 (G. W. 49, S. 193)
8. Einleitung zu „Monaldeschi" 1840 (G. W. 23, S. 38).
9. Z. f. E. W. 1843, Nr. 13 (vgl. Schr. d. G. f. Th. VIII, S. 303—308).
10. Leipziger Tageblatt 1845, Nr. 89
11. Z. f. E. W. 1843, Nr. 35 (vgl. Schr. d. G. f. Th. VIII, S. 220).
12. Z. f. E. W. 1843, Nr. 39 (Kritik von A. Weill).
13. „Norddeutsches Theater" 1872 (G. W. 31, S. 41)
14. Leipziger Tageblatt 1832 (vergl. Schr. d. G. f. Th. VII, S. 8)
15. Madame Schröder — Devrient, Z. f. E. W. 1833, Nr. 5 und 6.
16. „Burgtheater" II 1868 (G. W. 30, S. 198)
17. „Moderne Charakteristiken" 1835 (G. W., Bd. 49, S. 286)
18. Heinrich Laube: Geschichte der Deutschen Literatur Stuttgart. 1840 3. Bd., S. 225.
19. Einleitung zu „Gottsched und Gellert" 1845 (G. W. 25, S. 9).
20. „Burgtheater" I, 1868 (G. W. 29, S. 226)
21. Leipziger Tageblatt 1832 (vergl. Schr. d. G. f. Th. VII, S. 7)
22. Z. f. E. W. 1833, Nr. 30 (vergl. Schr. d. G. f. Th. VII, S. 11/12)
23. Leipziger Tageblatt 1844, Nr. 273 (Kritik über „Moritz v. Sachsen" v Prutz)
24. Einleitung zu „Gottsched & Gellert" 1845 (G. W., Bd. 25, S. 11/12)
25. „Isidor und Obega" (Theaterkritik) (Schr. d. G. f. Th. VII, S. 88/89)
26. Briefe über das deutsche Theater 1846 (G. W., Bd. 29, S. 23)
27. Einleitung zu „Böse Zungen" 1868 (G. W., Bd. 28, S. 16/17).
28. „Burgtheater" I 1868 (G. W., Bd. 29, S. 255).

29. „Burgtheater" II 1868 (G. W., Bd. 30, S. 86, 115—117, 123, 181/182).
30. „Burgtheater II" 1868 (G. W., Bd. 30, S. 45).
31. „Norddeutsches Theater" 1872 (G. W., Bd. 31, S. 171).
32. „Das Wiener Stadttheater" 1875 (G. W., Bd. 32, S. 99).
33. „Die schöne Literatur und das Theater in Deutschland" 1845 (Schr. d. G. f. Th. VIII, S. 236).
34. „Das Hoftheater in Berlin" Z. f. E. W. 1843, Nr. 46 (vgl. Schr. d. G. f. Th. VII, S 37).
35. Z. f. E. W. 1843, Nr. 41 (vgl. Schr. d. G. f. Th. VIII, S. 320/321).
36. Einleitung zu „Gottsched und Gellert" 1845 (G. W., Bd. 25, S. 13).
37. Einleitung zu „Prinz Friedrich" 1847 (G. W., Bd. 26, S. 134).
38. Einleitung zu „Prinz Friedrich" 1847 (G. W., Bd. 26, S. 140).
39. Einleitung zum „Statthalter von Bengalen" 1867 (G. W., Bd. 27, S. 186)
40. Z. f. E. W. 1833, Nr. 30 (vgl. Schr. d. G. f. Th. VII, S. 13).
41. Z. f. E. W. 1833, Nr. 1 (Mitteilung aus dem 2. Teil des „Neuen Jahrhunderts").
42. Z. f. E. W. 1843, Nr. 14 (vgl. Schr. d. G. f. Th. VII, S. 24).
43. „Burgtheater II 1868 (G. W., Bd. 30, S. 160).
44. „Wiener Stadttheater" 1875 (G. W., Bd. 32, S. 140).
45. „Burgtheater" II 1868 (G. W., Bd. 30, S. 162/163).
46. „Wiener Stadttheater" 1875 (G. W., Bd. 32, S. 131/133).
47. „Wiener Stadttheater" 1875 (G. W., Bd. 32, S. 136/137).
48. Leipziger Tageblatt 1846, Nr. 159.
49. „Drahomira" (Kritik 1868) (vgl. Schr. d. G. f. Th. VII, S. 95).
50. „Burgtheater" II 1868 (G. W., Bd. 30, S. 163).
51. Einleitung zu „Monaldeschi" 1840 (G. W., Bd. 23, S. 16).
52. Einleitung zu „Monaldeschi" 1840 (G. W., Bd. 23, S. 17/18).
53. „Der Pfarrer von Kirchfeld" (Kritik) 1870 (Schr. d. G. f. Th. VII, S. 151).
54. „Drahomira" (Kritik) 1868 (Schr. d. G. f. Th. VII, S. 96).
55. Einleitung zu „Monaldeschi" 1840 (G. W., Bd. 23, S. 15).
56. Z. f. E. W. 1843, Nr. 50.
57. Einleitung zu „Struensee" 1844 (G. W., Bd. 24, S. 141).
58. Leipziger Tageblatt 1845, Nr. 178, „Die Jäger" (Kritik).
59. Charlotte Birchpfeiffer 1868 (Schr. d. G. f. Th. VIII, S. 383).
60. „Das Wiener Stadttheater" 1875 (G. W., Bd. 32, S. 29).
61. „Burgtheater" II 1868 (G. W., Bd. 30, S. 24).
62. „Burgtheater" II 1868 (G. W., Bd. 30, S. 202).
63. „Wiener Theater" 1875 (Schr. d. G. f. Th. VII, S. 197).
64. Braunschweiger Mitternachtszeitung für gebildete Stände 1836, Nr. 31, Literaturblatt.
65. Einleitung zu „Monaldeschi" 1841 (G. W., Bd. 23, S. 168).
66. Einleitung zur „Bernsteinhexe" 1843 (G. W., Bd. 24, S. 17).
67. Einleitung zur Bernsteinhexe 1843 (G. W., Bd. 24, S. 21).
68. Nochmals „Gottsched und Gellert". Eine Entgegnung an den Redakteur „Grenzboten" 1845 (Schr. d. G. f. Th. VIII, S. 227).
69. Einleitung zu „Gottsched und Gellert" 1845 (G. W., Bd. 25, S. 20).

70. Einleitung zu „Graf Essex“ 1847 (G. W., Bd. 26, S. 149).
71. Einleitung zu „Böse Zungen“ 1868 (G. W., Bd. 28, S. 11).
72. Neue Freie Presse Nr. 1199, 1. I. 1868, „Drahomira“ (Kritik) (Schr. d. G. f. Th. VII, S. 96).
73. „Burgtheater“ II 1868 (G. W., Bd. 30, S. 86/87).
74. „Burgtheater“ II 1868 (G. W., Bd. 30, S. 254).
75. „Wiener Stadttheater“ 1875 (G. W., Bd. 32, S. 95).
76. Aurora 1829, Nr. 15.
77. Aurora 1829, Nr. 13.
78. Z. f. E. W. 1833, Nr. 5 und 6. Madame Schröder-Devrient.
79. „Die Opernsängerin“ (G. W., Bd. 49/50, S. 341).
80. Z. f. E. W. 1833, Nr. 2.
81. „Das Theater“ (Seydelmann und die deutschen Schauspieler). (G. W., Bd. 49, S. 173).
82. „Das Theater“ (G. W., Bd. 49, S. 185).
83. Braunschweiger Mitternachtszeitung für gebildete Stände 1836, Nr. 1 (Prospekt).
84. Z. f. E. W. 1843, Nr. 50.
85. Einleitung zu „Karlsschüler“ 1846 (G. W., Bd. 25, S. 163).
86. Das „Deutsche Theater“ — Ein Gegenwort“ 1858 Handschrift in Laubes Nachlaß (siehe Schr. d. G. f. Th. VIII, S. 294).
87. Einleitung zu „Böse Zungen“ 1868 (G. W., Bd. 28, S. 11).
88. „Burgtheater“ II 1868 (G. W., Bd. 30, S. 255).
89. Braunschweiger Mitternachtszeitung für gebildete Stände 1836, Nr. 39, S. 155).
90. „Das Deutsche Theater — Ein Gegenwort“ 1858 (Schr. d. G. f. Th. VIII, S. 297).
91. Z. f. E. W. 1834, Nr. 44, Korrespondenz aus Leipzig
92. Z. f. E. W. 1834, Nr. 65 und 68, Romeo - Schröder-Devrient (Moderne Charakteristiken) vgl. auch „Das Theater“ (G. W., Bd. 49, S. 186).
93. Einleitung zu „Cato von Eisen“ 1858 (G. W., Bd. 27, S. 10/11).
94. Z. f. E. W. 1843, Nr. 24 (vgl. Schr. d. G. f. Th. VIII, S. 211).
95. Z. f. E. W. 1844, Nr. 2 (vgl. Schr. d. G. f. Th. VII, S. 50).
96. Leipziger Tageblatt 1844, Nr. 313.
97. Leipziger Tageblatt 1846, Nr. 53 (vgl. auch Schr. d. G. f. Th. VII, S. 67).
98. „Der Sommernachtstraum“ Z. f. E. W. 1844, Nr. 2 (vgl. Schr. d. G. f. Th. VII, S. 118).
99. Eduard Devrient, Nord und Süd. Herausgegeben von Paul Lindau 1873. (Schr. d. G. f. Th. VIII, S. 418/19).
100. Leipziger Tageblatt 1844, Nr. 281. „Minister und Seidenhändler“, Lustspiel nach Scribe von Marr (Kritik).
101. Braunschweiger Mitternachtszeitung für gebildete Stände 1836, Nr. 2.
102. Das „Norddeutsche Theater“ 1872 (G. W., Bd. 31, S. 104/105.
103. Leipziger Tageblatt 1846, Nr. 176. Herr Grunert als Mephistopheles (vgl. Schr. d. G. f. Th. VII, S. 71).
104. „Das Wiener Stadttheater“ 1875 (G. W., Bd. 32, S. 111).
105. Nochmals „Gottsched und Gellert“, Grenzboten 1845 III, S. 571—577.
105a. Einleitung zu „Rokoko“ 1841 (G. W., Bd. 23, S. 163).

106. Einleitung zum „Statthalter von Bengalen“ 1867 (G. W., Bd. 27, S. 188).
107. Einleitung zu „Böse Zungen“ 1868 (G. W., Bd. 28, S. 11).
108. „Das Norddeutsche Theater 1872 (G. W., Bd. 31, S. 14/15).
109. „Das Deutsche Theater — Ein Gegenwort“ 1858 (Schr. d. G. f. Th. VIII, S. 292).
110. Leipziger Tageblatt 1844, Nr. 317. Zur Schillerfeier: Kabale und Liebe (Kritik).
111. „Das Burgtheater“ I 1868 (G. W., Bd. 29, S. 245).
112. „Burgtheater“ II 1868 (G. W., Bd. 30, S. 153).
113. Einleitung zu „Karlsschüler“ 1846 (G. W., Bd. 25, S. 153).
114. „Das Deutsche Theater — Ein Gegenwort“ 1858 (Schr. d. G. f. Th. VIII, S. 293/294).
115. Briefe über das deutsche Theater 1846/47 (G. W., Bd. 29, S. 37).
116. „Das Norddeutsche Theater“ 1872 (G. W., Bd. 31, S. 60/61).
117. Einleitung zu „Rokoko“ 1841 (G. W., Bd. 23, S. 174/175).
118. „Das Hoftheater in Berlin“ Z. f. E. W. 1843, Nr. 46 (vgl. Schr. d. G. f. Th. VII, S. 34).
119. „Das Norddeutsche Theater“ 1872 (G. W., Bd. 31, S. 79/80).
120. Einleitung zu „Rokoko“ 1847 (G. W., Bd. 23, S. 172).
121. „Das Norddeutsche Theater“ 1872 (G. W., Bd. 31, S. 82/83).
122. Das „Deutsche Theater“ (Schr. d. G. f. Th. VIII, S. 294).
123. „Das Burgtheater“ II 1868 (G. W., Bd. 30, S. 240/241).
124. „Norddeutsches Theater“ 1872 (G. W., Bd. 31, S. 53—55).
125. „Norddeutsches Theater“ 1872 (G. W., Bd. 31, S. 105/106).
126. „Burgtheater“ II 1868 (G. W., Bd. 30, S. 50/51).
127. „Burgtheater“ II 1868 (G. W., Bd. 30, S. 53/54).
128. „Burgtheater“ II 1868 (G. W., Bd. 30, S. 203).
129. „Burgtheater“ I 1868 (G. W., Bd. 29, S. 159).
130. „Burgtheater“ I 1868 (G. W., Bd. 29, S. 166).
131. „Das Wiener Stadttheater“ 1872 (G. W., Bd. 32, S. 117).
132. Festrede am 80. Geburtstage Grillparzers 15. I. 1871 (G. W., Bd. 50, S. 229). Franz Grillparzer, Nekrolog; Neue Freie Presse 28. I. 1872 (G. W., Bd. 50, S. 237).
133. „Das Wiener Stadttheater“ 1875 (G. W., Bd. 32, S. 33—35).
134. Franz Grillparzer. Nekrolog (Neue Freie Presse 28. I. 1872). (G. W., Bd. 50, S. 240).
135. Festrede am 80. Geburtstag Grillparzers 1871 (G. W., Bd. 50, S. 223 bis 225).
136. Franz Grillparzer, Familienbuch des österreichischen Loyd, 3. Bd. 1833. (G. W., Bd. 50, S. 204).
137. Franz Grillparzer, Nekrolog 1872 (G. W., Bd. 50, S. 238).
138. Franz Grillparzer, Nekrolog 1872 (G. W., Bd. 50, S. 234).
139. „Das Wiener Stadttheater“ 1875 (G. W., Bd. 32, S. 118/119).
140. „Burgtheater“ II 1868 (G. W., Bd. 30, S. 123/24).
141. Z. f. E. W. 1844, Nr. 3, S. 45/46.
142. „Burgtheater“ II 1868 (G. W., Bd. 30, S. 124/125).
143. „Burgtheater“ II 1868 (G. W., Bd. 30, S. 125—127).

144. Leipziger Tageblatt 1845, Nr. 338, „Der 13. November" von Gutzkow (Kritik).
145. Familienbuch des österreichischen Loyd 1853, B. 3 (G. W., Bd. 50, S. 186).
146. „Wiener Theater" (Deutsche Rundschau 1875, Bd. 3, S. 149—153). (Schr. d. G. f. Th. VII, S. 183).
147. „Der Pfarrer von Kirchfeld" (Neue Freie Presse Nr. 2241, 22. XI. 1870). (Schr. d. G. f. Th. VII, S. 150—155).
147a. „Wiener Stadttheater" 1875 (G. W., Bd. 32, S. 133/34).
148. „Moderne Charakteristiken" Seydelmann und die deutschen Schauspieler (G. W., Bd. 49, S. 184) und „Burgtheater" I 1868 (G. W., Bd. 29, S. 190).
149. „Norddeutsches Theater" 1872 (G. W., Bd. 31, S. 39/40).
150. „Moderne Charakteristiken", Seydelmann und die deutschen Schauspieler G. W., Bd. 49, S. 183) und „Burgtheater" I 1868 (G. W., Bd. 29, S. 191).
151. Neue Freie Presse Nr. 2339, 1. März 1871, „Die Gräfin" von H. Kruse. (Schr. d. G. f. Th. VII, S. 165).
152. „Moderne Charakteristiken", Ludwig Tiek (G. W., Bd. 49, S. 285).
153. „Burgtheater" II 1868 (G. W., Bd. 30, S. 214/215).
154. Z. f. E. W. 1843, Nr. 35, Eugène Scribe und unser Lustspiel (vgl. Schr. d. G. f. Th. VIII, S. 218).
155. Leipziger Tageblatt 1844, Nr. 299, „Lady Ellen" von Luise Mühlbach (Kritik).
156. „Norddeutsches Theater" 1872 (G. W., Bd. 31, S. 161).
157. „Burgtheater" I 1868 (G. W., Bd. 29, S. 260).
158. „Burgtheater" II 1868 (G. W., Bd. 30, S. 273—75).
159. „Burgtheater" II 1868 (G. W., Bd. 30, S. 19) und „Wiener Theater" Anfang Mai 1875 (Schr. d. G. f. Th. VII, S. 201).
160. „Wiener Theater" Anfang Mai 1875 (Schr. d. G. f. Th. VII, S. 203).
161. „Burgtheater" I 1868 (G. W., Bd. 29, S. 109).
162. Leipziger Tageblatt 1844, Nr. 234.
163. „Burgtheater" II 1868 (G. W., Bd. 30, S. 160) und „Norddeutsches Theater" 1872 (G. W., Bd. 31, S. 188/189).
164. Leipziger Tageblatt 1845, Nr. 251.
165. Houben: Vorbemerkung des Herausgebers (G. W., Bd. 27, S. 5—7).
166. Eugène Scribe und unser Lustspiel, Z. f. E. W. 1843, Nr. 35 (vgl. Schr. d. G. f. Th. VIII, S. 218).
167. Einleitung zu „Rokoko" 1841 (G. W., Bd. 23, S. 158—160).
168. Z. f. E. W. Nr. 24, 14. VI. 1843. Neuer Shakespeare.
169. Einleitung zu „Struensee" 1844 (G. W., Bd. 24, S. 133—137).
170. Einleitung zu „Struensee" 1844 (G. W., Bd. 24, S. 137—139).
171. Neue Freie Presse Nr. 2339, 1. III. 1871 (Schr. d. G. f. Th. VII, S. 164). „Die Gräfin" von H. Kruse (Kritik).
172. Z. f. E. W. 1844, Nr. 18, S. 287.
173. G. W., Bd. 23, S. 35. Z. f. E. W. 1844, Nr. 2 (Sommernachtstraum). Schr. d. G. f. Th. VII, S. 49 (Kaufmann von Venedig). G. W., Bd. 29, S. 51 und 55. (Ueber Schillers Macbeth-Bearbeitung).
174. „Burgtheater" II 1868 (G. W., Bd. 30, S. 26/27).

175. „Norddeutsches Theater“ 1872 (G. W., Bd. 31, S. 141).
176. „Burgtheater“ I 1868 (G. W., Bd. 29, S. 239).
177. Z. f. E. W. 1844, Nr. 2, 10. Januar, Der Sommernachtstraum in Leipzig (vgl. Schr. d. G. f. Th. VII, S. 49).
178. Leipziger Tageblatt 1845, Nr. 256, Kritik über „Agnes Bernauer“ von Adolf Böttger.
179. „Burgtheater“ II 1868 (G. W., Bd. 30, S. 5/6).
180. „Wiener Theater“ April 1875 (Schr. d. G. f. Th. VII, S. 189).
181. „Norddeutsches Theater“ 1872 (G. W., Bd. 31, S. 174/175), „Wiener Stadttheater“ 1875 (G. W., Bd. 32, S. 106).
182. Aurora 1829, Nr. 2, Kritik über „Raffael“, Trauerspiel von Raupach.
183. „Burgtheater“ II 1868 (G. W., Bd. 30, S. 29).
184. Einleitung zu „Rokoko“ 1841 (G. W., Bd. 23, S. 165).
185. Einleitung zu „Struensee“ 1844 (G. W., Bd. 24, S. 140).
186a. Leipziger Tageblatt 1845, Nr. 131.
186b. Leipziger Tageblatt 1846, Nr. 72.
187. Eugène Scribe und unser Lustspiel, Z. f. E. W. 1843, Nr. 35 (vgl. Schr. d. G. f. Th. VIII, S. 217 und 221/222).
188. Einleitung zu „Rokoko“ 1844 (G. W., Bd. 24, S. 140/141).
189. Z. f. E. W. 1844, Nr. 18, S. 285.
190. Einleitung zu „Gottsched und Gellert“ 1845 (G. W., B. 25, S. 17).
191. Carl Fichtner (Oesterreichische Revue 1865) Schr. d. G. f. Th. VIII, S. 356.
192. Charlotte Birchpfeiffer, Neue Freie Presse 1868, Nr. 1443 (Schr. d. G f. Th. VIII, S. 381).
193. Z. f. E. W. 1833, Nr. 2.
194. Einleitung zur „Bernsteinhexe“ 1843 (G. W., Bd. 24, S. 16/17).
195. Z. f. E. W. 1833, Nr. 1 („Die Macht der Verhältnisse“). (Kritik.)
196. Z. f. E. W. 1844, Nr. 18, S. 285.
197. Z. f. E. W. 1843, Nr. 41, Klein — Mosen — Prutz (vgl. Schr. d. G. f. Th. VIII, S. 320).
198. „Norddeutsches Theater“ 1872 (G. W., Bd. 31, S. 168).
199. Einleitung zu „Monaldeschi“ 1840 (G. W., Bd. 23, S. 13).
200. Einleitung zu „Struensee 1844 (G. W., Bd. 24, S. 143).
201. Einleitung zu „Essex“ 1855 (G. W, Bd. 26, S. 144/145).
202. Z. f. E. W. 1834, Nr. 44 (Schr. d. G. f. Th. VII, S. 19).
203. „Das Burgtheater“ II 1868 (G. W., Bd. 30, S. 147/48).